

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Thiani Januário Batista

***AMOR, TRAIÇÃO E VIOLÊNCIA
NA DRAMATURGIA BRASILEIRA
Leonor de Mendonça e Calabar: o elogio da traição***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, com vistas à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Odília Carreirão Ortiga

Florianópolis
2011

Catálogo na fonte elaborada pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

B333a Batista, Thiani Januário

Amor, traição e violência na dramaturgia brasileira – Leonor de Mendonça e Calabar: o elogio da traição [dissertação] / Thiani Januário Batista; orientadora, Odília Carreirão Ortiga. - Florianópolis, SC, 2011. 197 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências.

1. Dias, Gonçalves, 1823-1864 - Crítica e interpretação. 2. Buarque, Chico, 1944 - Crítica e interpretação. 3. Guerra, Ruy, 1931 - Crítica e interpretação. 4. Literatura. 5. Amor. 6. Traição. 7. Violência. 8. Gêneros literários. 9. Teatro brasileiro - História e crítica. I. Ortiga, Odília Carreirão. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

Às pessoas especiais que conheci
durante o percurso desta dissertação,
em especial, à Professora Doutora
Odília Carreirão Ortiga e sua
perseverança na ampliação e
solidificação de meus conhecimentos.

AGRADECIMENTO

À professora doutora Odília Carreirão Ortiga, pela acolhida e orientação permanente, a todo instante enriquecedoras, e, de maneira especial, por ter-me desvendado o teatro.

Às professoras doutoras Tânia Regina de Oliveira Ramos e Bernadete Limongi que, na ocasião de meu exame de qualificação, deram-me conselhos valiosos.

Aos professores do curso de Mestrado em Literatura Brasileira da UFSC, pelos conhecimentos transmitidos durante o curso.

Ao professor doutor Júlio Dias de Queiroz, pela atenção e dedicação e por quem tenho grande admiração.

À professora Elba Maria Ribeiro, pelo carinho e compreensão.

Ao meu pai, à minha mãe e à minha irmã, pelo apoio.

Ao meu marido, pelo amor.

*A DUQUESA – Ah! Sim, meu padre, a ação
pertence à criatura, mas as circunstâncias vêm...
talvez do céu. Serei criminosa para Deus, porém,
sou inocente perante os homens.
(Leonor de Mendonça,
Gonçalves Dias)*

*BÁRBARA – PARA se ver o traidor é preciso
mostrar a coisa traída.
(Calabar: o elogio da traição,
Chico Buarque e Ruy Guerra)*

RESUMO

A dissertação tem como objeto principal a leitura dos temas *amor*, *traição* e *violência* em dois textos da dramaturgia brasileira. Trata-se de pesquisa teórica e leitura da composição narrativa e da tríplice temática em *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, e *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque, em parceria com Ruy Guerra. Desta maneira, as leituras configuram-se sob duas vertentes: a textual, relativa à composição narrativa, e a temática, relativa ao *amor*, à *traição* e à *violência*. A dissertação inicia-se, à guisa de prólogo, com as considerações gerais atinentes à intencionalidade do projeto, à identificação do *corpus* e ao conjunto e sistema da dissertação; à fundamentação teórica da narrativa dramática e dos temas *amor*, *traição* e *violência*; e aos caminhos para concretizá-la. O contorno do contexto social e estético do drama histórico na literatura dramática brasileira (séculos XIX e XX) dimensiona o segundo momento. Dedicado a Gonçalves Dias, o terceiro momento enfoca o perfil de sua produção dramática e a dupla leitura de *Leonor de Mendonça*, pelo viés da construção da narrativa e pela urdidura dos três temas. Ordenado, primeiro, pela produção dramática de Chico Buarque e, na sequência, pela dupla leitura de *Calabar: o elogio da traição*, consolida-se o quarto momento. Encerra-se a dissertação, à guisa de epílogo, com três etapas: na primeira delas dispõem-se, em breves colocações de confronto, as convergências e as divergências estruturais e temáticas do *corpus*; na segunda, abre-se espaço às reflexões a respeito da constatação das renovações e inovações do drama histórico na dramaturgia brasileira atual; na terceira, possibilita-se pensar e esboçar outras maneiras de leitura das peças.

Palavras-chave: Amor. Traição. Violência. Gênero Dramático. Drama Histórico. *Leonor de Mendonça*. Gonçalves Dias. *Calabar: o elogio da traição*. Chico Buarque. Ruy Guerra.

ABSTRACT

The dissertation aims to read the themes of *love*, *betrayal* and *violence* in two Brazilian dramatic texts. It deals with a theoretical research and the reading of the narrative composition and the triple thematic line of *Leonor de Mendonça*, by Gonçalves Dias, and *Calabar: o elogio da traição*, by Chico Buarque in partnership with Ruy Guerra. Thus, the readings encompass two parts: the textual, related to the narrative composition, and the thematic, that focuses on *love*, *betrayal* and *violence*. The dissertation begins with general considerations on the intentionality of the project, the identification of the *corpus* and the nature of the dissertation; on the theoretical foundation of dramatic narrative and the themes of *love*, *betrayal* and *violence* as well as the ways to produce it. A social and aesthetic outline of Brazilian historical drama within Brazilian drama, restricted to the nineteenth and twentieth centuries, constitutes the second stage of the work. Dedicated to Gonçalves Dias, the third stage comprises an overview of his dramatic production and the double reading of *Leonor de Mendonça*, focusing on its narrative composition and on its three themes. The fourth stage is dedicated, first, to the dramatic production of Chico Buarque, followed by the double reading (narrative and thematic) of *Calabar: o elogio da traição*. The dissertation closes with three phases: in the first one, in short placements of confrontation, the convergences and divergences between the scrutinized texts are presented; in the second, reflections are made about the renovations and innovations of the historical drama in the current Brazilian drama; in the third, suggestions are made about thinking and working out other ways of reading the plays.

Keywords: Love. Betrayal. Violence. Dramatic Texts. Historical Drama. *Leonor de Mendonça*. Gonçalves Dias. *Calabar: o elogio da traição*. Chico Buarque.

SUMÁRIO

1 À GUIA DE PRÓLOGO (intencionalidades; identificação do <i>corpus</i> e razões da escolha do trabalho, do título e dos objetivos; considerações teóricas relativas à composição narrativa e à temática; modo de pesquisa e leitura; e delineamento da dissertação).....	19
2 LITERATURA DRAMÁTICA BRASILEIRA NOS SÉCULOS XIX E XX: CONTORNO ESTÉTICO	41
2.1 O DRAMA HISTÓRICO NO ROMANTISMO – TEXTOS E IDEOLOGIA.....	56
2.2 O DRAMA HISTÓRICO E SUAS MUDANÇAS NO SÉCULO XX – TEXTOS E IDEOLOGIA.....	66
3 GONÇALVES DIAS: O PERFIL DA PRODUÇÃO DRAMÁTICA (<i>PATKULL, BEATRIZ CENCI, LEONOR DE MENDONÇA E BOABDIL</i>).....	73
3.1 <i>LEONOR DE MENDONÇA</i> – LEITURA DA COMPOSIÇÃO NARRATIVA.....	87
3.2 <i>LEONOR DE MENDONÇA</i> – LEITURA PELO VIÉS TEMÁTICO (<i>amor, traição e violência</i>).....	102
4 CHICO BUARQUE: O PERFIL DA PRODUÇÃO DRAMÁTICA (<i>RODA VIVA, CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO, GOTA D'ÁGUA E ÓPERA DO MALANDRO</i>).....	123
4.1 <i>CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO</i> – LEITURA DA COMPOSIÇÃO NARRATIVA.....	133
4.2 <i>CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO</i> – LEITURA PELO VIÉS TEMÁTICO (<i>amor, traição e violência</i>).....	152
5 À MANEIRA DE EPÍLOGO (ponderações concernentes aos resultados das leituras em suas aproximações e seus afastamentos; olhar crítico sobre as mediações dos temas e dos textos em foco; considerações a cerca da possibilidade da dissertação estimular outros estudos de idêntica ou de diferenciada linhagem dramática).....	171

6 BIBLIOGRAFIA.....	185
6.1 FONTES BIBLIOGRÁFICAS REFERENTES AO TEXTO <i>LEONOR DE MENDONÇA</i>	185
6.2 FONTES BIBLIOGRÁFICAS REFERENTES AO TEXTO <i>CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO</i>	188
6.3 FONTES BIBLIOGRÁFICAS GERAIS.....	190

1 À GUISA DE PRÓLOGO

VALENTINO – *Apaixonar-se! Pagar o desprezo com lamentações! Olhares esquivos com suspiros de agonia! A euforia volátil de um minuto com vinte noites de vigília, de cansaço, de tédio! No caso de dar certo, pode dar errado; se der errado, um escabroso sentimento é certo. De qualquer modo, é a loucura à custa da razão ou a razão vencida pela loucura.*

(*Os Dois Cavalheiros de Verona*,
William Shakespeare)

A reflexão sobre a ambivalência do amor-paixão enunciada pela personagem¹ de Shakespeare enseja considerações julgadas pertinentes à presente dissertação. A assertiva de Valentino parece retratar esse sentimento por ele vivenciado e, ao mesmo tempo, anunciar as consequências desse *escabroso sentimento*.²

Tal movimento impetuoso da alma, *a loucura à custa da razão ou a razão vencida pela loucura*, faz-se experiência estética³ quando cultivado pela literatura. Na mesma linha de conceituação, Stendhal registra que “pelas leis do romance”, a pintura do amor-paixão virtuoso “é essencialmente entediante e pouco interessante”.⁴ Por sua vez, Denis de Rougemont consigna que “o amor feliz não tem história”, pois “só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e

¹ Optou-se por utilizar o gênero feminino para a palavra personagem, porém, nas transcrições de trechos ou citações preservou-se o registro dos autores e das autoras (ou tradutores e tradutoras) em relação ao gênero dessa palavra.

² Utilizar-se-ão aqui dois recursos para o emprego da fonte em itálico: primeiro, para evidenciar os exemplos retirados dos textos que compõem o *corpus* da dissertação (*Leonor de Mendonça* e *Calabar: o elogio da traição*); segundo, estende-se tal recurso, para os fragmentos das epígrafes que compõem o início de cada unidade quando incorporados ao texto.

³ A palavra estética está sendo usada aqui em seu sentido radical, como ponto de vista artístico aplicado à “avaliação e apreciação dos produtos da inteligência humana”, em outras palavras, o olhar apreciativo sobre a obra de arte. AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1980, p. 1448.

⁴ STENDHAL. *Do amor*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 184.

condenado pela própria vida”. De acordo com o teórico, *Tristão e Isolda* representa a história exemplar de amor mortal capaz de “impor um estilo à vida das paixões” na “psique ocidental”.⁵ O conteúdo dessa história compromissado com o “amor recíproco infeliz” é considerado o “mito europeu do adultério”, revelando a ligação e a cumplicidade entre a paixão e o “gosto da morte que ela dissimula”.⁶ Assim, o tema expressa a exaltação e a transfiguração “da paixão e do amor pelo próprio amor”. Diante da questão de acolher ou de rejeitar a paixão, Rougemont observa que “para combater a paixão no amor seria necessário desenvolver uma violência espiritual ainda mais mortífera que a paixão de amor”.⁷ Ao longo do texto, o autor vai demonstrando que, com o passar dos anos, a literatura ocidental reproduz “filigranas” múltiplos da forma mítica do amor de Tristão e Isolda, agora humanizados e despojados de seus elementos misteriosos. Registra ainda, no período do Romantismo, o renascimento do tema cortês (amor recíproco infeliz) por meio da necessidade de “arder-de-amor nostálgico”, da “exaltação da morte voluntária” como realização suprema do amor (Romantismo alemão), da separação dos amantes e da idealização feminina (Romantismo francês).⁸

Dentre as faces desse “amor ameaçado e condenado”, que os teóricos celebram e consagram como modelo da literatura do Ocidente, busca-se a relação tripartite de *amor*, *traição* e *violência* em um *corpus* constituído por dois textos da dramaturgia brasileira. Ambos concernentes ao drama histórico, um concebido em *Leonor de Mendonça*,⁹ de Gonçalves Dias, e outro, em *Calabar: o elogio da traição*,¹⁰ escrito por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra.

⁵ ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 24 e 256.

⁶ Na mesma obra, Denis de Rougemont justifica-se por associar a palavra “mito” à história de amor infeliz: “o mito de Tristão e Isolda já não será apenas o *Romance*, mas o fenômeno que ilustra, cuja influência se propagou continuamente até os nossos dias”. Ibidem, p. 34 e 69. (Grifo do autor)

⁷ Ibidem, p. 400.

⁸ Ibidem, p. 297-309.

⁹ A edição utilizada na leitura do *corpus* foi a primeira e a mais completa encontrada nos primeiros momentos da presente pesquisa. DIAS, Antônio Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. In: CAFEZEIRO, Edwaldo (Coord.). *Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 57-138.

¹⁰ Ao longo da pesquisa, o texto da primeira versão da peça, datado em 1973, serviu de aporte às leituras, não constituindo um dos elementos do *corpus*, cuja escolha recaiu na segunda versão da peça, produzida para a encenação em 1980. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

Destaca-se que a opção desta dissertação pelo gênero dramático, categoria estética que identifica as narrativas componentes do *corpus*, decorreu de várias circunstâncias. A primeira delas fundou-se, talvez, no meu insuficiente conhecimento de dramaturgia brasileira o que, em contrapartida, instigou-me a suprir tal lacuna. Esse desconhecimento pode ter fundamento no pequeno espaço concedido ao estudo do gênero dramático nos programas de graduação que formam meu histórico escolar. De caráter incentivador, a outra circunstância provém do trabalho de conclusão da disciplina *Estética Literária*, ministrada pela professora doutora Jussara Bittencourt de Sá na Universidade do Sul de Santa Catarina,¹¹ cujo conteúdo programático me causou estranhamento e me induziu ao encontro com uma fase da dramaturgia brasileira, à pesquisa sobre o drama histórico e à leitura de *Leonor de Mendonça*. Quanto ao texto *Calabar: o elogio da traição*, a inserção no presente trabalho surgiu em tempo posterior ao ingresso na Universidade Federal de Santa Catarina. A partir de sugestões de minha orientadora, professora doutora Odília Carreirão Ortiga, optei pelo texto de Chico Buarque e Ruy Guerra, com a intenção de ampliar a leitura referente aos temas do amor, da traição e da violência. Define-se assim a persistência desses temas em dois textos da literatura do teatro brasileiro que passam a constituir o *corpus*.

Quanto ao título, vale esclarecer que o mesmo se concretiza em *AMOR, TRAIÇÃO E VIOLÊNCIA NA DRAMATURGIA BRASILEIRA – Leonor de Mendonça e Calabar: o elogio da traição*. A revisão do título decorreu da sugestão efetuada pela professora doutora Tânia Regina de Oliveira Ramos no decorrer do exame de qualificação. É oportuno registrar que, no projeto, o título era *AMOR, TRAIÇÃO E VIOLÊNCIA NA DRAMATURGIA BRASILEIRA EM DIFERENTES TEMPORALIDADES: SÉCULOS XIX E XX*, título este considerado, na ocasião, passível de ser modificado. Embora um pouco alongado, justificava-se pela circunstância de destacar os temas centrais das peças e a marca de construção temporal das mesmas. Já o subtítulo: *Pesquisa teórica e leitura de composição narrativa e temática em Leonor de Mendonça (Romantismo), de Gonçalves Dias, e Calabar: o elogio da traição (Tempos Atuais), de Chico Buarque e Ruy Guerra*, complementava o título. Esse subtítulo fundava-se na necessidade didática de identificar as linhas de pesquisa, a composição do *corpus* e a leitura a ser processada sob duas ordens: uma pertinente à composição narrativa, de caráter iniciatório, e outra, sob o enfoque temático, de

¹¹ O trabalho em questão foi referente à dramaturgia de Gonçalves Dias: *Questões de nacionalidade nos dramas de Gonçalves Dias*.

caráter nuclear, em torno do amor, da traição e da violência. Dessa maneira, para a dissertação, o conteúdo do subtítulo ficou assim diluído: uma parte no título e a outra, no campo das intencionalidades, um dos itens do prólogo.

Na opção por um título breve, fiz agora a mesma escolha efetuada pelo pensador Bernard Berenson que, em *Estética e História*, elegeu um título conciso após discutir de maneira perspicaz tal problemática no prólogo de sua obra.¹² A palavra prólogo faz lembrar Machado de Assis quando afirma que “o melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”.¹³ De certo modo tenta-se transferir, em parte, ao título da dissertação, a conceituação machadiana de “melhor prólogo”.

Para atender à finalidade de estabelecer os limites teóricos e as relações entre a temática e o *corpus*, faz-se necessário delimitar os objetivos da dissertação. A principal meta incidiu em detectar a representação dos temas *amor*, *traição* e *violência* na literatura dramática brasileira, presentes nos textos que configuram o *corpus* do trabalho. Em decorrência, os objetivos específicos foram assim divididos: um, de caráter introdutório e de cunho contextual, que procura traçar com brevidade o contorno estético do drama histórico de Gonçalves Dias e de Chico Buarque e outro, de caráter textual, referente à composição narrativa das peças. Importa ressaltar que tais contornos configuram-se restritos ao contexto da literatura dramática brasileira, porém, abre-se breve espaço para citar outros textos dramáticos da literatura do Ocidente que expressam temática semelhante.

Considera-se pertinente lançar um breve olhar sobre a teoria dos gêneros a partir de Aristóteles em *A Poética* quando consagra os três gêneros: *épico*, *lírico* e *dramático*, sendo o último dividido em duas espécies, *tragédia* e *comédia*. Vale destacar que o filósofo grego valorizou a tragédia e a enfocou sob o aspecto de narrativa, o texto dramático, sem dissociá-lo completamente do espetáculo, a representação. Na visão aristotélica, a construção da tragédia organizava-se em torno de cinco partes: o *prólogo*, composto de diálogos; o *párodo*, marcado pela entrada do coro; os *episódios*, combinados na divisão da peça em três atos e separados por *estásimos*, denominação tomada por empréstimo às intervenções do coro; e, por fim, o *êxodos*, o desfecho da história e a despedida das personagens. E

¹² BERENSON, Bernard. *Estética e história*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 11-12.

¹³ ASSIS, Machado de. Prefácio. In: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1992, p. 16.

como componentes da tragédia, estabeleciam-se seis elementos: a *fábula* ou *ação*, as *personagens*, a *elocução*, o *pensamento*, o *espetáculo* e a *música*.¹⁴

Após longo tempo de adoção na cultura ocidental, tal teoria foi contestada, propiciando o surgir de outras visões sobre os gêneros literários. É pertinente lembrar que, pelo movimento estético do Romantismo francês, a clássica teoria aristotélica foi rebatida com os argumentos de Victor Hugo em *Do Grotesco e do Sublime*, tendo como ponto de partida sua crítica à “arbitrária distinção dos gêneros” e à imitação de modelos, códigos e regras. Afirma Hugo: “há tudo em tudo; só que existe em cada coisa um elemento gerador ao qual se subordinam todos os outros, e que impõe ao conjunto seu caráter próprio”. De modo geral, segundo ele, o gênero dramático é caracterizado sob dupla perspectiva: a negação da regra das duas unidades, pois a unidade de ação é “a única verdadeira e fundada”, e a mescla de elementos dos outros gêneros, pois o drama é o resultado da combinação do sublime e do grotesco que, segundo o autor, “se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação”.¹⁵

Desta maneira, a partir da Modernidade, surgem diversos estudiosos com diferenciadas visões que configuram, de certa forma, o panorama atual dos gêneros. Destacam-se, entre eles, Emil Staiger, Wolfgang Kayser, Northrop Frye e Tzvetan Todorov, cujos princípios fundamentais aqui conjugados imbricam-se, ainda que de forma oblíqua, à leitura da composição narrativa em ambas as peças do *corpus*. Além desses teóricos, selecionou-se Käte Hamburger e Patrice Pavis, cujos conceitos compõem o quadro de referência na grade de leitura da composição narrativa.¹⁶

Em *Conceitos Fundamentais da Poética*, de certa forma, Emil Staiger mantém a divisão tripartida dos gêneros, porém, emprestando-lhe diferenciada perspectiva, alicerçada na ideia fundamental de cada

¹⁴ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 31.

¹⁵ Aqui Victor Hugo refere-se à regra das unidades proposta por Boileau: lugar, tempo e ação. Considera Hugo, nas páginas seguintes, que a unidade de ação é “tão necessária quanto as duas outras são inúteis”, pois é ela que “marca o ponto de vista do drama”. Entretanto, consigna que a “unidade de conjunto” não repudia “as ações secundárias nas quais deve apoiar-se a ação principal”. HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 43-57.

¹⁶ Outras abordagens do gênero literário não serão aqui aproveitadas, em virtude da não correspondência delas à proposta de leitura adotada. Assim, esclareço que o quadro de referência é formado por autores escolhidos em decorrência de sua possível adequação à leitura do *corpus*, circunstância que não exclui o caráter de subjetividade da escolha.

gênero: no lírico, a “recordação”; no épico, a “apresentação”, e no dramático, a “tensão”.¹⁷ Contudo, em princípio, admite não existir uma obra essencialmente lírica, épica e dramática. É interessante frisar que nos dois textos componentes do *corpus* ocorre a mescla: *Leonor de Mendonça* ao misturar o dramático ao lírico e *Calabar: o elogio da traição* ao misturar o dramático ao épico.

Ao estudar os gêneros literários em *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Wolfgang Kayser dedica dois capítulos ao tema. Em um deles, “A Construção”, trata dos problemas oriundos do ato de arquitetar o texto, destacando as “noções basilares” de cada gênero. No drama, essas noções são configuradas sob dupla perspectiva: a construção externa (a cena e o ato) e a construção da ação (a “substância determinante”).¹⁸ Destacam-se diferenciações de construção externa em ambas as peças do *corpus*: *Leonor de Mendonça* é construída tanto em unidades maiores, os atos e os quadros, como em unidades menores, as cenas; já *Calabar: o elogio da traição* anuncia distinta “vontade construtiva” quando fixa os atos como a unidade mais “marcada da composição”. No capítulo relativo às “Formas de Apresentação”, o segundo deles, Kayser enfoca, em contrapartida, os meios de “figuração e representação determinados a partir da apresentação e na escolha” por parte do dramaturgo.¹⁹ Sob a égide do Romantismo, Gonçalves Dias relegou a técnica de construção a um plano de menor importância. Em oposição, na segunda metade do século XX,²⁰ Chico Buarque tendeu a misturar técnicas, lançando mão de outros recursos, tais como: a simultaneidade de cenas, à maneira do “palco simultâneo” da Idade Média; a quebra dos limites temporais com as personagens-narradoras que atualizam o passado; a iluminação, usada com frequência para marcar a entrada e a saída das personagens; e, sobretudo, a música, aplicada em substituição ao clássico monólogo.

Sob outra perspectiva, Northrop Frye, nos quatro ensaios da *Anatomia da Crítica*, transmite sua visão sobre a crítica, entendida esta como “obra conjunta da erudição e do gosto voltados para a literatura”.²¹

¹⁷ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p. 13-17.

¹⁸ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1970, p. 260-268.

¹⁹ Ibidem, p. 292.

²⁰ Diante da controvérsia atinente à denominação adequada do movimento estético que rege a feitura de *Calabar: o elogio da traição*, optei pela época de sua composição na literatura brasileira.

²¹ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 11.

Esses ensaios são identificadas por “modos” (ficção trágica, ficção cômica e temática), “símbolos” (signo, imagem, arquétipo e mônade), “mitos” (primavera, a comédia; verão, a estória romanesca; outono, a tragédia; e inverno, a ironia e a sátira)²² e “gêneros” (ritmo da repetição, o *épos*; ritmo da continuidade, a prosa; ritmo do decoro, o drama; ritmo da associação, a lírica). No último ensaio, que trata da “teoria dos gêneros”, Frye considera a distinção entre os “três vocábulos genéricos”, o drama, a epopeia e a lírica, a partir do “Princípio da Apresentação.” Assim, define o drama como aquele cujas palavras “podem ser representadas” na presença do espectador, a epopeia define-se pelas palavras que “podem ser cantadas ou entoadas” diante do ouvinte e a lírica configura-se nas palavras que “podem ser escritas” para o leitor. Todavia, abre espaço para outras formas do gênero dramático, relacionadas “com a música e o espetáculo”, tais como: o “auto”, a “máscara”, a “peça irônica” e a “peça histórica”. Nesta última forma, constata-se, segundo Frye, que a “ênfase” e a “resolução”, características do drama histórico, harmonizam-se “à continuidade e à conclusão tanto da catástrofe trágica como também [...] da festa cômica”.²³ Sob a perspectiva da peça histórica, importa ressaltar que o *corpus* desta dissertação apresenta certa diferenciação quanto à continuidade de ação das peças: o primeiro texto apresenta ação contínua e tempo cronológico e o segundo, em correspondência oposta, apresenta ação fragmentada e tempo não linear. E quanto à resolução ou conclusão, a presença da morte, a “catástrofe trágica”, é constante nas duas peças, todavia, diferencia-se em sua localização na estrutura: *Leonor de Mendonça* encerra-se com a morte da personagem-título, ao passo que em *Calabar*, a morte da personagem-título preludia a ação da peça.

Ao dedicar-se ao estudo dos gêneros do discurso literário, nele incluído o dramático aqui abordado, Todorov no ensaio “A Origem dos Gêneros” observa que a persistência “em se ocupar dos gêneros pode parecer atualmente um passatempo ocioso, quicá anacrônico”.²⁴ Não

²² Na “Teoria dos Mitos”, Frye consigna a existência de “quatro elementos narrativos pré-genéricos da literatura”, nomeados “*mythoi*” ou “enredos genéricos”. Para Frye, os mitos “explicam os princípios estruturais por detrás de fatos literários conhecidos”. Em relação ao mito de outono, que interessa de maneira particular a este trabalho, considera que é por meio das tragédias gregas “que o sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano ingressa na literatura”. FRYE, op. cit., p. 159-250.

²³ O autor, na obra em tela, posiciona-se em relação ao quarto gênero, aquele que se “dirige ao leitor por intermédio de um livro”, nomeado por ele como “o gênero da página impressa”. Ibidem, p. 242, et seq.

²⁴ TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43.

obstante, defende a legitimidade de estudos sobre o gênero literário, pois segundo ele, “nunca houve literatura sem gêneros”. O crítico delineia a noção de gênero a partir de duas distinções simétricas: a realidade histórica (a poética geral) e a realidade discursiva (a história literária fática). Assim, situa o gênero como “um objeto privilegiado” e, ao mesmo tempo, admite a possibilidade de ser a “personagem principal dos estudos literários”.²⁵ Quanto ao gênero dramático, na perspectiva de Todorov, a identificação em *Leonor de Mendonça* encontra-se consignada logo abaixo do título, sob a forma sucinta de “Drama em três atos”; ao passo que em *Calabar: o elogio da traição* registra-se a ausência de qualquer marca identificatória do gênero e da espécie. Porém, em ambas as peças, o título já conduz o leitor ao reconhecimento do drama histórico, circunstância essa somada ao fato de os autores terem identificado a natureza histórica do texto nas palavras introdutórias.²⁶

Em *A Lógica da Criação Literária*, Käte Hamburger organiza os gêneros em duas categorias: o “lírico” e o “ficcional ou mimético”. A lírica é aí definida de acordo com a possibilidade de confrontar-se com um enunciado de “realidade subjetiva ou existencial”.²⁷ A segunda categoria desdobra-se em três ficções: épica, dramática e cinematográfica. Para Hamburger, a dramática distingue-se da épica pela circunstância de estar destinada a passar do modo de apresentação ao da percepção do palco; em outras palavras, a passagem da literatura dramática ao teatro. Ao estudar o drama, constata a autora que o mesmo decorre da “ausência da função narrativa” e do “fato estrutural” da formação dialógica das personagens. Essa estrutura é conceituada pela autora como “uma qualidade constitutiva” do drama, capaz de torná-lo “encenável”. As personagens dramáticas são fundadas por palavras e configuram-se de maneira fragmentária. Dessa maneira, o prólogo, o coro e os “pensamentos externados” pelas personagens sob forma de monólogos representam “técnicas de expansão”²⁸ e destinam-se a

²⁵ TODOROV, op. cit., p. 46-50.

²⁶ É interessante observar que os autores fazem, em suas peças, referências oblíquas ao drama histórico: de um lado, Gonçalves Dias, no posfácio, “Advertência do Autor”, onde admite a gênese de seu texto no “Romanceiro Português”, especificamente em “História Genealógica da Casa Real Portuguesa, vida do Duque Dom Jayme. Tomo 5º, capítulo. 8º, página. 576”; e de outro, Chico Buarque e Ruy Guerra, no fragmento de uma entrevista colocado à guisa de introdução, focalizam o tema da traição, não propriamente no nível filosófico, mas circunstante à história brasileira ao envolver o conceito de pátria. DIAS, op. cit., p. 135-137; BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 9-10.

²⁷ HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 203.

²⁸ Ibidem, p. 141-144.

auxiliar o dramaturgo em seu jogo com o leitor; já os diálogos fixam-se como forma de construção das personagens. Destacam-se, aqui, dois aspectos controversos em Käte Hamburger: a “ausência da função narrativa” e a substituição da voz do narrador pelas “técnicas de expansão”. É interessante registrar que nos processos de expansão podem ser incluídas as didascálias, porém, a autora não faz referência explícita a tal técnica. Discorda-se, em parte, da autora no que tange a sua posição de negar a presença do narrador no texto dramático, tal discordância é considerada mais adiante, em particular, ao longo da leitura da composição narrativa em *Leonor de Mendonça*.

Antes de abordar a teoria dos gêneros, em especial no teatro, Patrice Pavis define o termo gênero como “a chave de uma compreensão de todo texto em relação a um conjunto de convenções e normas”. Ao estabelecer a relação entre texto e gênero, afirma que o primeiro é uma concretização ou um afastamento do segundo. Admite dois métodos de abordagem dos gêneros, em particular o dramático: a forma histórica e a categoria do discurso. A respeito do primeiro, demonstra as diferentes formas teatrais ao longo da história desse gênero e busca uma filiação ou “critério de oposição entre os gêneros”; quanto ao segundo, com base na *República*, de Platão, distingue a maneira pela qual os fatos “passado, presente e futuro são transmitidos ao público”. Pavis classifica o gênero dramático como o mais objetivo, pois nele “as personagens parecem falar por si mesmas”. E, à maneira de arremate, afirma que identificar o gênero em um texto consiste em lê-lo, comparando este texto com outros e, em especial, “com normas sociais e ideológicas” que em presença de uma época e um público configuram o “modelo do verossímil”.²⁹

É possível considerar, a partir da postura de Pavis, a existência de três modos pelos quais se pode reconhecer a presença do narrador nos textos da literatura dramática: o primeiro ocorre quando uma personagem assume o prólogo e o epílogo (falando ou cantando), como narrador propriamente dito;³⁰ o segundo, quando é a personagem-

²⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 181-182.

³⁰ Um modelo expressivo de tal técnica na literatura brasileira encontra-se na figura do Palhaço que comanda os três atos da peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, ora dirigindo-se ao público ora dirigindo-se às personagens. Considero apropriado transcrever aqui um fragmento da fala dessa personagem quando anuncia o espetáculo e funciona, algumas vezes, como indicação cênica:

“PALHAÇO (*entrando*) – Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa carnificina, mas ela era necessária ao desenvolver da história. Agora a cena vai mudar um

narradora que comanda o desenvolver da ação dramática³¹ ou quando se destaca da cena para falar diretamente com o público sob forma de aparte; o terceiro, pela não presença da personagem-narradora, substituída por uma voz que se expressa nas descrições de cenários e nas indicações de movimentação das personagens, as didascálias. Observa-se que os dois primeiros modos constam do texto e da representação, ao passo que o terceiro modo evidencia-se apenas na leitura do texto ou, de acordo com Frye, do “gênero da página impressa”.

Abre-se aqui um parêntese para tratar de duas subespécies do gênero dramático: o drama romântico e o drama histórico, ambos associados aos textos do *corpus*, em particular a *Leonor de Mendonça*. O primeiro surge na terceira década do século XIX, enfocando temas históricos (arcaicos, medievais e posteriores). A raiz teórica da nova espécie funda-se em *Racine e Shakespeare* (1823), de Stendhal, e, com maior ênfase, em *Do Grotesco e do Sublime* (1827), de Victor Hugo, quando o pioneirismo dessas teorias refuta o modelo clássico, repudia a regra das unidades e preconiza a mistura de gêneros. Vale lembrar que a maioria dos historiadores do drama romântico assinala sua gênese histórica no teatro de Shakespeare quando tomavam por empréstimo às palavras já disseminadas por Hugo, nas quais afirmava: “Shakespeare é o drama”. É possível detectar, no percurso dessa forma dramática a partir do Romantismo, uma progressiva mudança da espécie “capa e espada” ao Realismo no teatro, passando pelo drama burguês. Por outro lado, pode-se conceituar o drama histórico como a espécie que alia a poética dos gêneros dramáticos à história literária fatural. Tal subespécie que se identifica a partir do Romantismo retorna, sob outro viés, na dramaturgia alemã, com o teatro épico de Bertolt Brecht. Dentre os estudiosos da obra do dramaturgo, cita-se Bernard Dort que registra a importância de Shakespeare na transformação do teatro épico em “dialético”, expressão assumida por Brecht “nos últimos anos de sua vida”.³² Registra-se também que apesar da posição de relevância do

pouco. João! Levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros [...]”. SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 114.

³¹ Cita-se, como exemplo, Alaíde na peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que assume o papel de personagem-narradora, orientando o leitor no “plano da alucinação” e “da memória” conforme as projeções de seu subconsciente. RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

³² Bernard Dort assinala que Shakespeare “[...] assume uma importância cada vez maior para Brecht. Seu trabalho sobre *Coriolano* demonstra-o muito bem: trata-se menos de ajustar Shakespeare às regras do teatro épico do que servir-se de Shakespeare para superar este teatro épico e chegar a um teatro verdadeiramente histórico, isto é, ao mesmo tempo descritivo e

drama histórico no Romantismo, tal espécie literária já existia, de certa forma, no mundo grego, mas nele fundiam-se a história e o mito. Entretanto, é inquestionável o valor tomado por empréstimo a essa espécie pela dramaturgia de Shakespeare, na qual o drama ficcional apresenta, como matéria de fundo, algum acontecimento histórico.

Em relação ao gênero dramático, é válido alertar que os estudos dos teóricos citados serão retomados no decorrer da leitura quando se fizerem necessários, podendo também outras teorias ser merecedoras de referência.

Desdobrada em três vertentes (*amor*, *traição* e *violência*), a temática proposta para a presente dissertação foi assumida com base em alguns teóricos. De acordo com Denis de Rougemont, a gênese do amor-paixão na literatura do Ocidente encontra-se no mito de Tristão e Isolda, considerando que “a Antiguidade não conheceu nada semelhante ao amor de Tristão e Isolda”.³³ Em *Histórias de Amor*, Julia Kristeva considera ainda que a partir de Tristão e Isolda vão ser “talhados os nossos mitos amorosos mais arraigados”.³⁴ Da mesma forma, a *traição* lança, segundo Rougemont, suas raízes nesse mito quando o amor-paixão confundiu-se com a *traição-adulterio*, pois “sem o adultério, o que seria de todas as nossas literaturas?”.³⁵ No *Romance de Tristão*, as relações de amor e *traição* resultantes do conflito entre o código de cavalaria e a moral feudal são “desculpadas e glorificadas”; em oposição surgem a ideia cristã de fidelidade conjugal e a “ideia moderna” de *traição* aliada à infidelidade no casamento.³⁶ Consagrada pelo casal de amantes no desejo da morte, a *violência* encontra-se, de igual modo, justificada no caráter trágico do amor-paixão, porquanto “tudo o que se opõe ao amor o garante e o consagra [...] para exaltá-lo ao infinito no instante do obstáculo absoluto que é a morte”.³⁷ A representação ficcional dos temas *amor*, *traição* e *violência* retorna, para Rougemont, em vários momentos da literatura ocidental, visto que Corneille a

crítico – ao que Brecht chamava, nos últimos anos de sua vida, de um teatro dialético”. DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 171.

³³ É interessante acrescentar que o autor sublinha que Abelardo e Heloísa viveram, no mundo referencial, “o primeiro grande romance de amor-paixão de nossa história”. ROUGEMONT, op. cit., p. 80.

³⁴ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986, p. 83.

³⁵ ROUGEMONT, op. cit., p. 26.

³⁶ Ao abordar o mito de Tristão e Isolda, o autor toma por base de sua leitura as cinco versões do *Romance de Tristão* produzidas no século XII: “Bérout, Thomas, Eilhart, *Folie Tristan* (A loucura de Tristão) e o *Romance em prosa*”. Ibidem, p. 38.

³⁷ Ibidem, p. 57.

aproveita de maneira burlesca; Racine acrescenta-lhe outros elementos: o sangue, a morte e a violência; e Novalis destaca seu caráter trágico ao lembrar que “tudo o que é finito termina com a morte, toda poesia tem qualquer coisa de trágico”.³⁸ Ainda que o tema da morte, em sua essência, não faça parte dos procedimentos da leitura temática, viés principal que orienta a presente dissertação, o mesmo tangencia, de forma pontual, a leitura de *Leonor de Mendonça* e *Calabar: o elogio da traição*.

Por outro lado, as reflexões sobre a temática do *amor* encontram suas raízes na cultura grega, a partir do pensamento de Hesíodo³⁹ e Parmênides.⁴⁰ As reflexões pré-socráticas e socráticas sobre o amor são aprofundadas por Platão em três diálogos: *Lisis*, *Fedro* e *O Banquete*. No último, ele elabora o ideal de amor por uma série de conceituações de *Eros*. Segundo o discurso de Fedro, “as ações boas ligam-se ao amor” o que legitima a moral de *Eros*. Já o discurso de Pausânias destaca a duplicidade manifesta no *Eros* popular, o amor realizado pelos “homens vulgares e inferiores”, e no *Eros* celeste, o amor inspirado pela busca “da virtude e da sabedoria”. Por sua vez, Erixímaco enfatiza a conciliação do *Eros* Bom e do *Eros* Mau, pois “ambos se encontram nas coisas”. Para Aristófanes, o amor é conceituado como uma “ânsia” de plenitude na formação de “um todo único”. As qualidades de *Eros*: beleza, virtude, coragem, sabedoria e não-violência encontram-se ressaltadas no discurso de Ágaton. Porém, o ápice das conceituações do amor é atingido pelo discurso de Sócrates que, na observância da doutrina de Diotima, identifica o amor ao desejo do belo e do bom e termina quando imbrica a felicidade à posse do bom.⁴¹ Tal conceito, segundo avaliação de Werner Jaeger, configura-se “na modelação do ser

³⁸ O autor em *A história do amor no Ocidente* menciona Corneille às páginas 269-274; Racine, 274-281; e Novalis, 297-299.

³⁹ Em *Paideia*, Werner Jaeger dedica um capítulo a Hesíodo, poeta e pensador, considerado o sucessor de Homero e o primeiro poeta a falar do ambiente em nome próprio. Em sua obra principal, *Os Trabalhos e os Dias*, celebra o trabalho como o único caminho para alcançar a *Arete*, entendida como a virtude que capacita o homem a alcançar a “habilidade pessoal e o que dela deriva”. JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, p. 92-96.

⁴⁰ Parmênides, considerado o mais profundo filósofo pré-socrático, pregava que o ser humano atingia a verdade pela via da razão. Sua obra principal, *Sobre a Natureza*, é escrita em forma de poema. HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica, grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 380.

⁴¹ PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Rideel, 2005, p. 20, et seq.

humano” como um processo de “aperfeiçoamento do próprio *eu*” atingido em sua “relação com o *outro*”.⁴²

Entre os teóricos do primeiro momento da Modernidade, Stendhal em *Do Amor* admite a existência de “quatro amores diversos”: amor-paixão, amor-gosto, amor-físico e amor de vaidade. O primeiro, mais tarde aprofundado por Denis de Rougemont, é considerado a “mais forte das paixões”, espécie de loucura e “doença do espírito”, ilustrado pela história amorosa de Mariana Alcoforado, a “religiosa portuguesa”, e de Abelardo e Heloísa. É interessante registrar que a realização plena do amor depende, segundo Stendhal, da igualdade de direitos entre o homem e a mulher, pois assim, o amor “apresenta tudo o que ele pode ser ao coração”.⁴³

Vale aqui um pequeno parêntese para introduzir uma observação crítica com referência à breve citação de Stendhal a respeito de Mariana Alcoforado e Abelardo e Heloísa. O autor não elucida com precisão a diferença fundamental das duas histórias: a plena correspondência do *eu* e do *outro* em Abelardo e Heloísa e a não correspondência por parte do conde de Chamilly do amor ardente de Mariana Alcoforado.

Outras perspectivas são acrescidas ao tema, a partir de Georg Simmel em *Filosofia do Amor*, quando o pensador discorre sobre a relação entre o *eu* e o *tu*: origem dos primeiros “dissentimentos” e das primeiras “unificações”. Define o amor como um sentimento “imanente” e “formativo da vida psíquica” do ser humano, “uma das grandes categorias que dá forma ao existente”.⁴⁴ Distingue dois conceitos de amor: um de caráter restrito e outro de caráter geral. O primeiro, formado a partir da figura de *Eros*, esgota-se na relação do *eu* com o *outro* e o segundo, fundado a partir de circunstâncias mais amplas, delinea-se nas relações de Deus com o ser humano e do ser humano com Deus (amor *ágape* descendente e ascendente), com o

⁴² De acordo com o autor acima citado, os discursos em *O Banquete* apresentam uma passagem gradual de conceitos sobre o amor, uma “gradação do físico ao espiritual”, em outras palavras, do corpo à alma. Embora, tenha lido *O Banquete*, minha leitura acompanhou, de certa forma, a exposição crítica e interpretativa de Jaeger, em virtude da clareza e concretude da mesma. JAEGER, op. cit., 683-692.

⁴³ Acrescenta-se, a título de ilustração, que Stendhal admite “sete épocas do amor”: a *admiração*, o *prazer* em pensar na amada, a *esperança*, o *nascimento do amor*, a *primeira cristalização*, o *aparecimento da dúvida* e a *segunda cristalização*. Destas, a mais reveladora do amor é a cristalização, definida pelo autor como um conjunto de “ilusões encantadoras”, na qual o amante idealiza a mulher amada, atribuindo-lhe belezas e perfeições além daquelas “que ela mesma possui”. STENDHAL, op. cit., 2007, p. 29-32 e 152.

⁴⁴ SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 113-122.

próximo (*philia*), com a pátria e com o ideal humanitário. Ambos os conceitos de amor em Simmel processam-se pela confluência de duas fontes: a sensualidade e a afetividade.⁴⁵ Interessa ainda compreender o caráter trágico no amor que, segundo Simmel, engendra uma contradição da vida em si, “uma contradição interna do próprio sujeito”.⁴⁶ Ambos os textos do *corpus* apresentam o amor em seu caráter trágico tanto na personagem Dom Jaime quanto na personagem Bárbara; contudo, a leitura enfoca, à luz das ideias de Simmel, apenas o trágico em Dom Jaime.

Por sua vez, em *Histórias de Amor*, Julia Kristeva funda o amor em “um estado de instabilidade” emocional quando o *eu* aceita perder-se “no *outro*, pelo *outro*” e faz do estado de amar o “ponto mais alto da subjetividade”.⁴⁷ Preocupada em construir uma história da subjetividade, Kristeva parte das figuras diversas do amor no Ocidente, expressas por *Eros* grego, *ahav* judaico e *ágape* cristã, além das dinâmicas diferenciadas entre as personagens amorosas que nelas transitam: Narciso, Dom Juan, Romeu e Julieta e a mãe com sua criança, esta última personagem, no universo cristão, assume o protótipo da Virgem com seu filho.⁴⁸ Na leitura de *Leonor de Mendonça*, depara-se com as figuras de *ágape* e *Eros*, cujo embate promove o amor-paixão dilacerado, ambivalente e perdido na personagem Dom Jaime. Em confronto, a visão de Kristeva em *Calabar: o elogio da traição* encontra concretude quando compõe a figura do amor *Eros* realizado na personagem amorosa Bárbara.

Cumpre observar que o tema da *traição* pode ser focado sob diversos ângulos, entre eles citam-se: jurídico, social, ideológico, metafísico e ficcional. Todos unidos por uma ação de ruptura ou violação do vínculo baseado na afetividade, fidelidade, confiança ou lealdade de um *eu* para com um *outro*, em última instância, no sentimento de amor. É adequado recorrer à etimologia da palavra *traição*

⁴⁵ SIMMEL, op. cit., 2001, p. 126-130.

⁴⁶ “Se o trágico não significa simplesmente o choque de forças ou ideias, de volições ou exigências opostas, porém, muito mais o fato de que o que destrói uma vida desenvolveu-se a partir de uma necessidade última dessa mesma vida, de que a trágica ‘contradição com o mundo’ é, em última instância, uma contradição interna do próprio sujeito”. Ibidem, p. 137-138.

⁴⁷ Julia Kristeva questiona a possibilidade de ser a violência, “de nossas paixões sobre os outros”, causada pela ação de sacrificar “desejos e aspirações”. KRISTEVA, op. cit., 1986, p. 22-25 e 36.

⁴⁸ Vale trazer à memória do leitor as múltiplas reproduções desse protótipo nas pinturas e nas esculturas da *Madonna* e o *menino Jesus* produzidas ao longo da arte no Ocidente desde o Medievalismo à Modernidade.

que se liga à deslealdade e à perfídia.⁴⁹ Diante do leque de possibilidades oferecido pelo tema, optou-se por limitar, nesta dissertação, o conceito de *traição* a duas vertentes: uma, fundada na ruptura dos laços de fidelidade conjugal, o adultério, a ser lida em *Leonor de Mendonça*; e a outra, eixada na ruptura dos laços de amor-paixão e na violação dos laços que unem um *eu* a sua Pátria a ser lida em *Calabar: o elogio da traição*.

Em *Leonor de Mendonça*, a leitura do tema da *traição* em sua configuração de infidelidade conjugal conduz o leitor à teoria de Denis de Rougemont. De forma pontual, pode-se reduzir tal teoria a três momentos. O primeiro, compreende o período de tempo que vai da influência do mito de Tristão e Isolda ao amor cortês, incluindo, no último, o código de cavalaria; neste interregno, a fidelidade é considerada quase uma “odiosa limitação” à felicidade do ser humano.⁵⁰ O segundo momento é regido pelo ideário cristão que prega uma nova concepção de *Eros*, distanciado de sua concepção pagã, “do desejo sem fim”; *Eros* incorpora-se à expressão de um amor mais elevado, o *ágape*, que Rougemont traduz na expressão “*Eros* salvo por *ágape*”.⁵¹ O cristianismo recusa o amor-paixão ao pregar a sacralidade do casamento quando a infidelidade ao amor funde-se ao adultério, passando a ser, ao mesmo tempo, um sacrilégio além de um crime contra a ordem moral e social. No último momento, a partir da Modernidade,⁵² a fidelidade liga-se aos laços afetivos e às “decisões individuais” quando passa a ser uma aceitação individual do ser humano e “uma imposição do amor ativo”.

Destaca-se que o tema da *traição* em *Leonor de Mendonça* transita nas relações interpessoais, sendo a infidelidade conjugal a mais recorrente. Todavia, pode-se desdobrar a *traição* em outras duas vertentes. Uma configura-se no envolvimento da Duquesa com o pajem Alcoforado: a *traição* à classe social a que pertence. A outra ocorre quando Dom Jaime se submete ao casamento, contrariando sua vocação religiosa: a *traição* ao amor *ágape*. Já em *Calabar: o elogio da traição*, o tema aparece com aspecto amplo, admitindo ser desdobrado em outras vertentes de ruptura dos laços de amor: do *amor-paixão*, quando

⁴⁹ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 780.

⁵⁰ O autor afirma desconhecer a origem de o adultério ter se tornado “um personagem interessante” a partir do século XII. ROUGEMONT, op. cit., p. 47, 98, 371, 411.

⁵¹ Ibidem, p. 91, 369, 422-428.

⁵² Rougemont refere-se à Idade Moderna, considerada por muitos autores como inadequada, pois em toda a história houve sempre o antigo e o moderno. Ibidem, p. 375, 384, 408 e 414.

Bárbara trai a memória de Calabar ao envolver-se com Souto, e do *amor à pátria*, quando Calabar e Mathias de Albuquerque negam os laços de nacionalidade.

Importa destacar quanto ao último tema da tríade, a *violência*, que sua essência conduz ao universo da força, física ou moral, e da coação, direta ou indireta. Em analogia com as visões históricas da violência, citam-se alguns autores que em suas obras tangenciam o tema. Entre os gregos, Hesíodo, ao aludir aos ideais do Direito, reconhece a violência como o avesso à justiça e, em decorrência, repudia o antigo direito do mais forte e sintetiza seu pensamento na frase: “toma isto em consideração: atende à justiça e esquece a violência”.⁵³ Também Aristóteles, seguindo a esteira de Hesíodo, admite não ser justo utilizar o poder de violência quando nega que um *eu* possa pela sua força escravizar um *outro*. Assim, define a violência como a imposição de algo contrário à natureza do ser humano, sendo por ele associada à força que admite duas vertentes. A primeira, a negativa, ocorre quando a força, “transmuda-se em violência” para diminuir a liberdade do ser humano; já a segunda, a força virtuosa, é aquela que supõe uma intencionalidade superior “em tudo, o que faz”, parecendo, ainda que de forma incorreta, não existir “violência sem virtude”.⁵⁴ No pensamento aristotélico, os homens praticam a violência “para enfrentar as necessidades de suas existências” ou para “acalmar suas paixões no prazer”. Assim, a violência encontra sua virtude na justificativa de “se curar dos males que os amarguram”.⁵⁵

O conceito de violência assumiu, no decorrer dos tempos, conotações diferentes. Os pensadores da Modernidade encontraram outros meios de dimensionar a prática da violência. Hannah Arendt em *Sobre a Violência* reflete a respeito do papel desempenhado pela violência nos negócios humanos: a guerra e a política, ambas em busca de objetivos econômicos. No entanto, descreve a violência “como um fenômeno marginal”, raramente escolhido “como objeto de consideração especial” até a primeira metade do século XX.⁵⁶ Apesar de encontrar pensadores que alimentaram a combinação da violência com o poder – a

⁵³ JAEGER, op. cit., p. 89.

⁵⁴ ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 19.

⁵⁵ Ibidem, p. 54.

⁵⁶ É interessante transcrever o pensamento de Arendt para quem “Marx estava ciente do papel da violência na história, mas esse papel era para ele secundário; não a violência, mas as contradições inerentes à velha sociedade iriam conduzi-la ao seu próprio fim”. ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 23 e 26.

violência vista como a “mais flagrante manifestação do poder” –, Arendt ressalta que ambos são “fenômenos distintos”, todavia, de maneira geral, aparecem juntos: “o domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido”.⁵⁷ Declara que o poder “nunca é individual”, mas inerente à política e distingue-se da violência pelo seu “caráter expansionista”; em contrapartida, a violência possui característica instrumental que amplifica e multiplica a força do ser humano e, dessa maneira, “sempre depende da orientação e da justificação pelo fim que almeja”.⁵⁸ Ainda que enfoque a violência nos domínios da política, algumas considerações de Hannah Arendt podem ser aproveitadas no presente estudo, em especial, ao destacar que, em determinados casos, a violência pode ser justificada quando, em certas circunstâncias, é ela “o único modo de reequilibrar as balanças da justiça”.⁵⁹ Apesar de considerar-se o conceito de poder integrado à política, como o exposto por Hannah Arendt, a presente dissertação busca distinguir duas espécies de poder, o patriarcal em *Leonor de Mendonça* e o político em *Calabar: o elogio da traição*. Adverte-se que o conceito de violência de Arendt permanece subjacente à leitura de ambos os textos.

A violência é encontrada em Georg Simmel sob a forma da destruição dos elementos de interação do *eu* com o *outro*. Simmel discorre no ensaio *Conflict* sobre a importância sociológica do conflito como um meio de interações e associações com vistas a alcançar algum tipo de unidade, resolvendo, dessa maneira, a tensão entre os opostos: “conflict is thus designed to resolve divergent dualisms; it is a way of achieving some kind of unit”.⁶⁰ Reflete, ainda, sobre a relação entre conflito e violência.⁶¹ O conflito traz em seu bojo “dualismos

⁵⁷ ARENDT, op. cit., 2009, p. 71.

⁵⁸ Hannah Arendt destaca a distinção entre as palavras-chave *poder*, *vigor*, *força*, *autoridade* e *violência*, ressaltando que “nada é mais comum do que a combinação de violência e poder, nada é menos frequente do que encontrá-los em sua forma pura e, portanto, extrema. Disso não se segue que autoridade, poder e violência sejam o mesmo.” Ibidem, p. 60-63 e 68, respectivamente.

⁵⁹ Ibidem, p. 82.

⁶⁰ “Conflito é assim designado para resolver dualismos divergentes. É uma maneira de alcançar algum tipo de unidade”. SIMMEL, Georg. *Conflict and the web of group-affiliations*. New York: Free Press, 1964, p. 13. (Tradução nossa)

⁶¹ Apesar de não abordar de maneira direta o conceito de violência, Georg Simmel oferece um aparato explicativo capaz de atender às necessidades de leitura do *corpus*. No que diz respeito ao ódio, componente da violência, é possível refletir com suas considerações que a interpretação deste sentimento não é tão óbvia quanto a interpretação de amor. Enquanto a necessidade de amor determina-se mais pelo sujeito apaixonado do que pelo amado, a necessidade de ódio raramente possui clareza quanto a sua percepção: “[...] the hate drive is

divergentes” de unificação e de fragmentação; nesse sentido, a violência é considerada um meio de unificação, um “fator socializante”, quando ocorre consideração ou qualificação para seus limites. Já a ausência de limites à violência configura-se em destruição.⁶² Um aspecto da temática do conflito abordado por Simmel pode ser identificado nos textos do *corpus*. Trata-se, na primeira peça, do conflito de Dom Jaime, dilacerado entre o amor-paixão e o amor a Deus; e na segunda peça, do conflito de Mathias de Albuquerque, dividido entre o amor de duas pátrias: à terra em que nasceu e à terra à qual se liga pelos laços de sangue.

Para complementar o estudo da violência, faz-se necessário o uso de algumas reflexões de Michel Foucault em *Vigiar e Punir* atinentes ao emprego de castigos físicos adotados como práticas punitivas e alvo principal da repressão penal, “o corpo supliciado, esquartejado, amputado”, em destaque no século XVII e início do século XVIII. Época em que a justiça assumia, sob a forma de “abominável teatro”, o exercício público da violência, objetivando glorificar sua força. Desta maneira, a violência cometida nos suplícios consistia em expor três faces do poder: a primeira, destinada ao condenado, quando a punição do crime cometido grava-se em seu corpo; a segunda, dirigida ao povo, quando imprime na memória do ser humano, para exemplo e exortação, os “sinais que não devem se apagar”; e a terceira, direcionada à política do medo, quando a cena do suplício traz à luz a relação de força que sustenta o poder absoluto da lei e torna “sensível a todos, sobre o corpo do criminoso, a presença encolerizada do soberano”.⁶³

As conceituações de *amor*, *traição* e *violência* expressas nesta unidade apresentam caráter pontual, ou seja, assumem a configuração de traços do perfil teórico relativo à temática que irá embasar, em graus diferentes, as leituras do *corpus*. Vale lembrar que a leitura do *corpus* obedeceu à divisão em duas grades: uma referente à composição narrativa e outra, à temática.

only seldom found in stages of comparable acuteness which would make us equally conscious of its subjective, spontaneous character.” SIMMEL, op. cit., 1964, p. 32.

⁶² “If, however, there is any consideration, any limit to violence, there already exists a socializing factor, even though only as the qualifications of violence”. Ibidem, p. 26.

⁶³ A relação castigo-corpo, denominada suplício, define um tipo de estilo penal com base em pena corporal dolorosa e atroz, “o sofrimento físico, a dor do corpo”, cujo sofrimento constitui “peça essencial no cerimonial do castigo público”. Tal prática coercitiva e punitiva foi contestada no decorrer do século XVIII, desencadeando reformas penais: “o direito de punir deslocou-se da vingança do soberano à defesa da sociedade”. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 12-43.

Em relação às considerações teóricas sobre a narrativa, busca-se suporte em ponderações e reflexões de Patrice Pavis e Anne Ubersfeld. O primeiro, estudioso da teoria dramática e da encenação contemporânea, considera a presença do narrador manifesta no prólogo, no epílogo e nas indicações cênicas mostradas ou ditas.⁶⁴ Sua teoria contribui para a leitura dos dois textos, *Leonor de Mendonça* e *Calabar: o elogio da traição*. Por sua vez, Anne Ubersfeld participou da construção da leitura da composição narrativa ao possibilitar o uso de “algumas chaves” e “procedimentos de leitura”, as estratégias, que serão usadas em *Calabar*, complementando a teoria de Pavis. Em seus estudos sobre os “modos de leitura” do texto e da representação, Anne Ubersfeld compreende o texto teatral como se dividido por três “níveis de unidades” ou “sequências”. As “interrupções visíveis”, que podem ser denominadas atos ou quadros, organizam as grandes sequências.⁶⁵ Já as sequências médias podem ser marcadas pela “passagem de um tipo de troca a outro e um tipo de ação a outra”. Por último, as microssequências são definidas pela autora como “uma fração do tempo teatral (textual ou representado)”, consistindo em tudo que pode ser isolado: “uma ação, uma relação específica entre personagens, uma ideia”. A autora assinala a existência de diversas formas de articulação de microssequências, originando, assim, diferentes modos de decupagem dramática: o gestual por meio das didascálias, o “conteúdo do diálogo” ou as “articulações de conteúdo em um discurso”, os “movimentos passionais” ou as “diferenças sintáticas”, e a “forma de enunciação no diálogo”, isto é, a mudança de tom que se desdobra em: “interrogatório, súplica, ordens (e respostas)”.⁶⁶ Adapta-se para a leitura de *Calabar* o uso das microssequências, afastando-se do rigor em sua decupagem e sinalizando-a na terceira etapa de leitura, quando se localizam as falas das personagens.

⁶⁴ Essa posição encontra-se, em contraposição à postura da teórica Käte Hamburger, com respeito à função narrativa no texto dramático. PAVIS, op. cit., p. 258.

⁶⁵ Os termos referem-se a dois tipos diferenciados de dramaturgias. Anne Ubersfeld consigna que “o *ato* pressupõe a unidade, ao menos relativa, de lugar e de tempo e, sobretudo, o desenvolvimento das informações dadas desde o início”. Já a “dramaturgia em quadros” demonstra “a representação de uma situação complexa e nova, em sua autonomia (relativa)”. UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 142.

⁶⁶ Anne Ubersfeld assim posiciona-se em relação ao problema de definição das sequências médias: “No teatro ‘clássico’, a sequência média é textualmente determinada e se situa como unidade de posição inferior (mais curta) em relação às grandes unidades (atos). A solução clássica consiste em marcar com o rótulo *cena* e por um número (ordenado) toda entrada ou saída de personagem.” Ubersfeld tece críticas em relação a essa definição, considerando-a lacunosa quando nomeia “cena” ao que representaria apenas uma “articulação entre duas cenas”. Ibidem, p. 145-146. (Grifos da autora)

Pontuadas as questões teóricas de caráter temático e as metodológicas de leitura, apresenta-se, na sequência, a organização das etapas da dissertação que compreende duas ordens de procedimentos: pesquisa e leitura. A pesquisa funda-se no pensamento de um conjunto de autores que passam a configurar a base teórica desta dissertação. Por sua vez, a leitura decompõe-se em duas linhas processuais: uma referente à arquitetura dos textos, a estrutural, e outra relacionada à temática na observância dos temas: *amor, traição e violência*.

Processa-se, a seguir, à demarcação das etapas do trabalho, cuja matéria encontra-se desdobrada em cinco unidades. A primeira delas, à *guisa de prólogo*, expressa na presente unidade, orienta-se no sentido de estabelecer o plano de trabalho da dissertação, quando reconhece as intencionalidades, a identificação do *corpus* e as razões do trabalho, do título e dos objetivos; as considerações teóricas sobre a composição narrativa do texto e a tríplice temática. Complementam esta unidade informações sobre o modo de operar a pesquisa e a leitura narrativa e temática, finalizando-a com o delineamento geral da dissertação. A segunda unidade divide-se em duas partes: uma, dedicada ao contorno cultural, mais especificamente o contexto estético do drama histórico na dramaturgia brasileira; e outra, destinada a tecer considerações sobre o drama histórico no Romantismo brasileiro e o drama histórico e suas mudanças no século XX, citando alguns textos e suas ideologias. Seguem-se duas outras unidades, as nucleares, que observam entre si a mesma arquitetura de identificação estrutural e temática das peças que emprestam figura ao objeto da dissertação. Assim, tais procedimentos incidem no *corpus* constituído por *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; e *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Na última unidade, uma espécie de fechamento à *maneira de epílogo*, algumas ponderações são processadas atinentes às leituras textuais e temáticas do *corpus*, enfocando as convergências e divergências das leituras; também nessa unidade, algumas considerações a respeito de alguns tópicos relativos ao drama histórico nos séculos XIX e XX são tecidas e problematizadas; e, por último, algumas considerações são esboçadas sobre a possibilidade de novos estudos, outras maneiras de leitura das peças, sejam efetuados a partir desta dissertação, de idêntica ou diferenciada linhagem dramática.

Cabem, ainda, duas observações. A primeira delas resulta da conjuntura do trabalho não utilizar a palavra conclusão na última unidade, pois o estudo pretende apenas documentar a face de uma

leitura. A segunda, restrita ao compromisso da unidade seguinte, limita-se a pontuar o contorno estético dos dois textos.

2 LITERATURA DRAMÁTICA BRASILEIRA NOS SÉCULOS XIX E XX: CONTORNO ESTÉTICO

Para decifrar nosso presente à luz do passado é preciso já ter compreendido este passado a partir do presente; caso contrário, um e outro correm o risco de permanecer indecifráveis.

(*O Teatro e sua Realidade*,
Bernard Dort)

Descrição Com função introdutória e contextual às leituras do *corpus*, objetiva-se nesta unidade traçar um breve contorno da produção dramática da literatura brasileira em dois diferentes momentos históricos, século XIX e século XX. Tais momentos ajudam a desenhar os contextos estético das peças que configuram o *corpus* das pesquisas e das leituras (composição narrativa e temática) em *Leonor de Mendonça*, século XIX, de Gonçalves Dias, e *Calabar: o elogio da traição*, século XX, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Assim, considera-se válido efetuar um pequeno recuo no tempo para *decifrar nosso presente à luz do passado* ao situar o teatro do Romantismo e ao processar uma espécie de retomada do teatro da segunda metade do século XX, em especial, o drama histórico, com os textos mais representativos de ambos os períodos.

Em relação ao período estético-literário do Romantismo europeu, historiadores da literatura observam estar o mesmo compreendido entre o final do século XVIII (marcado pelos últimos “lampejos da aristocracia”⁶⁷) e meados do século XIX (balizado pelo cientificismo urbano-industrial) no continente europeu. O historiador Henri Peyre ressalta a variedade de características capazes de qualificar esse movimento como um “conjunto de fenômenos frequentemente muito diversos, consoante os países e as gerações”. É mais comum entre os estudiosos da história da arte apontar a Inglaterra, a Alemanha e a França como os mais responsáveis pela gênese, consolidação e difusão

⁶⁷ PEYRE, Henri. *Introdução ao Romantismo*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975, p. 40.

do Romantismo definido como um movimento de renovação das ideias estéticas do Ocidente.⁶⁸

Como movimento estético-literário, o Romantismo é considerado um amplo período desenvolvido por tomadas de atitudes culturais e estéticas diferentes daquelas defendidas pelo Classicismo. Arnoldo Hauser consigna que tal momento representou a “ideologia da nova sociedade” do Ocidente e a “expressão do modo de conceber o mundo de uma geração que deixara de crer em valores absolutos”.⁶⁹ Em relação ao primeiro momento do Romantismo, Hauser não nega a precedência da França e o conceitua como “um produto do século XVIII”, mas reconhece a importância que a Inglaterra exerceu no estabelecimento dos contornos da poesia.

É interessante registrar que em relação ao teatro do Romantismo na Europa, algumas manifestações dramáticas já haviam tentado abalar a solidez das formas clássicas tanto da tragédia quanto da comédia. Assim, na França do século XVIII, o drama burguês foi conceituado como uma forma intermediária entre a tragédia e a comédia, cabendo a Denis Diderot o papel de seu maior divulgador e de ser considerado, pela maioria dos críticos, o “defensor do novo gênero”.⁷⁰ É conveniente consignar que o pesquisador Peter Szondi, ao estudar as bases que fundamentaram o drama burguês na Europa, destaca a importância de três autores com seus respectivos textos na genealogia desse movimento: o inglês George Lillo e o drama *O Mercador de Londres* (1731); o francês Denis Diderot e os dramas *O Filho Natural* (1757) e *O Pai de Família* (1758) e também o texto crítico *Discurso sobre a Poesia Dramática* (1758); e o alemão Gotthold Lessing e os dramas *Miss Sara Sampson* (1755), *Minna Von Barnhelm ou A Felicidade dos Soldados* (1767) e *Emilia Galotti* (1772).⁷¹ Além destes três autores, Szondi

⁶⁸ De maneira geral, a maioria dos historiadores da genealogia dos movimentos literários assinala essa série: Inglaterra (gênese), Alemanha (consolidação) e França (difusão). Entretanto, Henry Peyre considera que a “primeira vaga romântica” originou-se na França, precedendo o movimento do Romantismo dos dois outros países. A afirmativa de Peyre parece referenciar o Pré-Romantismo. PEYRE, op. cit., p. 05.

⁶⁹ HAUSER, Arnoldo. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, p. 821-826.

⁷⁰ Alguns autores registram ter sido Denis Diderot o introdutor desta forma dramática, porém, Peter Szondi defende ter sido George Lillo seu introdutor e cabendo a Diderot o papel de divulgador. Esclarece ainda que o drama burguês, que em sua denominação designava um “aspecto social”, possuía temática voltada para “ambientes familiares” e “situações reais da vida cotidiana”, a fim de eliminar a distância social entre as personagens e o público. SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 91.

⁷¹ *Ibidem*, p. 26-27.

dedica-se ao estudo do texto *Do Teatro ou Novo Ensaio sobre a Obra Dramática*, do francês Mercier, cujo discurso foi um acontecimento “muito mais da história da literatura alemã do que da francesa”, pois lança as bases teóricas que apontam para o *Sturm und Drang*.⁷²

Nos fins do século XVIII, no teatro alemão, o *Sturm und Drang* prega a ruptura com os padrões do teatro clássico ao introduzir o gosto pelo sentimento, a inclinação pela simplicidade, a preferência pelo irracional e pela crítica social. A pesquisadora de teatro Barbara Heliadora informa que esse movimento do teatro alemão foi “tão intenso quanto breve”, porém, responsável por ter influenciado autores como Goethe e, na década seguinte, Schiller. Ainda nas palavras de Barbara Heliadora, o teatro do Romantismo explodiu na França no início do século XIX, influenciado pela *Commedia dell'Arte*, por autores como Shakespeare e pelos melodramas espanhóis.⁷³

As transformações quanto à estrutura rígida da tragédia foram, de início, propostas por Denis Diderot no século XVIII. Porém, seu sucessor foi o drama romântico no terceiro decênio do século XIX, sendo Victor Hugo aquele que melhor definiu as mudanças profundas quanto ao gênero dramático. No prefácio de *Cromwell*, Hugo repudia a fórmula clássica, dando início à ruptura com o Classicismo na arte: “Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte”.⁷⁴

Três anos mais tarde, Hugo escreve *Hernani*, cuja estreia provocou “um escandaloso tumulto devido à confrontação entre tradicionalistas e novos”, no dizer de Heliadora.⁷⁵ É significativa a afirmativa de Peter Szondi quando alia ao drama o conceito histórico, representativo de “um documento da história”, pois o drama representou a “audácia espiritual” e construtiva do ser humano “que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval”.⁷⁶

Se o teatro no Romantismo europeu significava reforma literária contra as “harmonias antigas”; no Brasil, esse teatro não se deparava com uma tradição dramática para a ela opor-se. Conforme Sábato Magaldi, “cabia, na verdade, formar e não reformar” o ideário estético-

⁷² SZONDI, op. cit., 2004, p. 173.

⁷³ HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 80-84.

⁷⁴ HUGO, op. cit., p. 64.

⁷⁵ HELIODORA, op. cit., p. 84.

⁷⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 29.

literário.⁷⁷ Os críticos de teatro, entre eles Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Barbara Heliodora, costumam datar o aparecimento dos textos da literatura dramática e do teatro no Brasil a partir do Romantismo, como “o início de um processo”.⁷⁸ Eles reconhecem também o transcurso de mais de dois séculos desde os primeiros apontamentos do teatro no Brasil, ainda com função de catequese exercida pelos jesuítas, até o advento do período romântico.

O pesquisador Mario Cacciaglia assinala que a mudança efetiva da qualidade do teatro brasileiro aconteceu com a transladação da família real para o Brasil. Ao promover na colônia aspectos culturais da Corte portuguesa, Dom João VI favoreceu o desenvolvimento social e cultural com construções para abrigar bibliotecas, museus, hospitais, escolas e teatros, como o Real Teatro de São João, inaugurado em 1813. Importa registrar que o autor aponta algumas traduções de textos europeus, antes desse período, sobretudo dos teatros francês e italiano, encenados em modestas “Casas de Óperas”. De acordo com o pesquisador, o Teatro de São João tornou-se o “centro não só da vida artística, mas também da vida política e social da capital”.⁷⁹

Os historiadores Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha afirmam que o teatro era o gênero literário mais “fadado a atrair o espírito romântico, especialmente pelos dramas e tragédias”. E por força das circunstâncias, mais tarde surge a preferência pelos dramas históricos, centrados em “problemas políticos, sociais, morais, psicológicos e religiosos”.⁸⁰ No Brasil, enfatiza Barbara Heliodora, a “forte onda de patriotismo”, surgida após a Independência, motivou os dramas históricos.⁸¹ Daí a tentativa nacionalista de Gonçalves de Magalhães em *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição* em 1838. Observa o crítico e historiador Décio de Almeida Prado que, “bem ou mal”, foi Gonçalves de Magalhães quem “encabeçou no Brasil essa extensa e ilustre fila” de dramaturgos.

A tarefa de “liberar o palco nacional da sujeição estrangeira” foi seguida por outros dramaturgos. Almeida Prado destaca dois deles que,

⁷⁷ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001, p. 35.

⁷⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 09.

⁷⁹ O autor refere-se ao Rio de Janeiro como a “sonolenta capital colonial” do Brasil de 1808. CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. USP, 1986, p. 35-37.

⁸⁰ CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996, p. 149.

⁸¹ HELIODORA, op. cit., p. 151.

“pela constância com que se empregaram ou pelo renome”, adquiriram relevo no teatro do Romantismo e mereceram a alcunha de “artesãos do palco”: Martins Pena e Luis Antonio Burgain. Ambos, direcionando sua obra à plateia, ingressaram no “teatro comercial” com o melodrama. Para isso, lançaram mão de enredos maniqueístas com “voltas e reviravoltas, suspense, linguagem enfática, sucessivos golpes de efeito (*coups de théâtre*) e recompensa aos bons e punição aos maus”. Os equívocos eram resolvidos de maneira facilitada, sem preocupação com a verossimilhança, pois os autores e o público “fechavam os olhos à inverossimilhança, desde que com isso se ganhasse em impacto dramático”. Dos autores citados, destacam-se dois melodramas: *Vitiza ou o Nero de Espanha* (1841), de Martins Pena, que no dizer de Almeida Prado relaciona-se antes “com o rico teatro europeu do que com uma realidade cênica pobre como a nossa”, e *Pedro-Sem, que já Teve e Agora Não Tem* (1847), de Burgain que, segundo o crítico, eixasse no folclore português e segue os modelos teatrais franceses.⁸² É válido ressaltar ainda que os dramas de Gonçalves Dias inscrevem-se, no entender do crítico supracitado, “no mesmo ciclo cronológico e artístico” de Martins Pena e Burgain.⁸³

Por outro lado, as comédias de costumes de Martins Pena registram uma face significativa da dramaturgia do Romantismo brasileiro. O ensaísta João Roberto Faria consigna que essas comédias levaram “uma boa dose de brasilidade aos palcos”, construindo um painel “amplo e exato” dos usos e costumes tanto os da roça quanto os da cidade do Rio de Janeiro.⁸⁴ Entre as comédias de Martins Pena, produção em torno de duas dezenas, destacam-se: *Juiz de Paz da Roça* (1838), encenada no mesmo ano que *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães; *Os Dois ou o Inglês Maquinista* (1842); *Judas em Sábado de Aleluia* (1844) e *As Casadas Solteiras* (1845). A comédia de costumes foi cultivada também por Joaquim Manuel de Macedo em *Amor e Pátria* (1859), *Luxo e Vaidade* (1860) e *A Torre em Concurso* (1863), entre outras peças.

Com a passagem da estética romântica à realista, a comédia de costumes, entre nós, assume um “estilo mais anedótico” com França Junior e Artur Azevedo. O primeiro é responsável por uma obra significativa, cujos textos mais citados pelos críticos são: *O Defeito da*

⁸² De acordo com o crítico, *Vitiza ou o Nero de Espanha* foi a única peça, enquadrada entre os melodramas de Martins Pena, que subiu ao palco oitocentista. PRADO, op. cit., 1996, p. 53-64.

⁸³ Ibidem, p. 61 e 78-89.

⁸⁴ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 82.

Família (1870), *Como se fazia um deputado* (1882), *O Tipo Brasileiro* (1882), *Dois Proveitos em um Saco* (1883) e *Caiu o Ministério!* (1883).⁸⁵ Já Artur Azevedo, considerado pela crítica “um verdadeiro homem de teatro”,⁸⁶ é responsável por uma obra muito encenada no teatro brasileiro. São citadas como as mais representativas as seguintes peças: *O Mandarin* (1884), *Cocota* (1885) e *A Capital Federal* (1897); a primeira peça foi escrita em parceria com Moreira Sampaio. Considera-se legítimo ressaltar que a produção teatral mais popular de Artur Azevedo centra-se no gênero revista, gênero este que evidencia a visão crítica do autor a respeito dos usos e costumes brasileiros de sua época.

Registra-se ainda outra espécie, o drama fantástico, para o qual Álvares de Azevedo produz *Macário* (1851), peça que Almeida Prado avalia “a mais puramente romântica entre todas do teatro brasileiro”,⁸⁷ lembrando que a literatura fantástica é a vertente pela qual o Romantismo mais se afasta da estética clássica. Outros escritores, segundo Almeida Prado, prestaram tributo à dramaturgia romântica,⁸⁸ entre eles citam-se: os poetas Castro Alves (*Gonzaga ou a Revolução de Minas*), Casimiro de Abreu (*Camões e o Jau*) e Araújo Porto-Alegre (*Angélica e Firmino*); e o romancista Joaquim Manuel de Macedo (*O Cego*, *Cobé* e *A Torre em Concurso*).

Importa ainda destacar, em relação às produções brasileiras do gênero dramático no século XX, que as leituras realizadas nesta dissertação lançam um olhar especial a um texto de Chico Buarque. Entretanto, considera-se válido traçar, a título de contexto, um breve perfil do teatro da segunda metade do século XX, em particular a década de 70, na qual se insere parte da produção dramática de Chico Buarque.

Os nossos teóricos e críticos literários assinalam que a dramaturgia brasileira foi influenciada pela dramaturgia europeia do século XX. Ainda que admita o caráter insuficiente de quaisquer tentativas de “levar a bom termo um empreendimento” que objetive sintetizar os movimentos dramáticos do século XX, o crítico Bernard Dort aponta, nesses “micro-organismos” culturais, três tendências: a naturalista, o “teatro do absurdo” e o teatro épico.⁸⁹ Porém, entre os

⁸⁵ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 127-131

⁸⁶ HELIODORA, op. cit., p. 163.

⁸⁷ PRADO, op. cit., 1996, p. 119.

⁸⁸ Ibidem, p. 187.

⁸⁹ DORT, op. cit., p. 16.

estudiosos brasileiros não há uma classificação precisa como a instituída por Bernard Dort. Vale destacar que Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha caracterizam o teatro desse período como iniciado a partir do movimento Pré-Modernista, nele incluindo a produção teatral surgida “após a morte de Artur Azevedo (1908) e anterior à Semana da Arte Moderna” (1922). A dramaturgia desse período enfrentou as consequências da Primeira Guerra Mundial que considerou o teatro o “primeiro dos supérfluos”, fato que ocasionou a ruptura do “contato cultural com a Europa (Paris, Lisboa e Roma)” e o desemprego da maioria da classe teatral.⁹⁰ Os gêneros teatrais mais destacados dessa época foram a revista e a comédia de costumes, ambos enfatizando o contexto, “os espaços em que se constroem micro-organismos de uma comunidade”. Os dois historiadores apontam a peça *Malazarte* (1911), de Graça Aranha, o “fato extraordinário do teatro brasileiro”, pois caracteriza, pela linguagem compromissada com a estética do Simbolismo, o “discurso onírico”.

Alguns críticos e estudiosos do teatro brasileiro consideram que a Semana da Arte Moderna de 1922, responsável pela “introdução do espírito contemporâneo na criatividade brasileira”, relegou ao abandono as produções teatrais, assinalando que o momento de “renovação e atualização” do teatro aconteceu duas décadas depois. Em idêntica linha de ideias insere-se o crítico Sábato Magaldi quando acrescenta que, “durante muitos anos, nosso teatro permaneceu alheio às propostas estéticas do Modernismo”.⁹¹ Diante de tal consideração, vale lembrar a afirmativa do historiador Cafezeiro e da historiadora Gadelha de que “o ideário da Semana da Arte Moderna não nos excluiu, nem poderia. Mesmo se Mário e Oswald jamais se tivessem voltado para a dramaturgia, o alcance cultural de seu pensamento ecoaria no palco”.⁹² Tais historiadores ilustram essa assertiva quando dão realce às datas nas quais as peças de Mário de Andrade foram escritas: *Eva*, em 1919; e *Moral Quotidiana*, em 1922. Julgo importante incluir nesse elenco as peças de Oswald de Andrade: *O Rei da Vela* escrita em 1933, *O Homem e o Cavalo*, em 1934, e *A Morta*, em 1937, todas elas alcançadas pelos ecos e reverberações do ideário da Semana da Arte Moderna.

Magaldi atribui à peça *O Rei da Vela* o papel de introdutora, na dramaturgia brasileira, de “caminhos ainda inexplorados” e de fornecedora de elementos para o desenvolvimento do teatro brasileiro da

⁹⁰ CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 342-343.

⁹¹ MAGALDI, op. cit., p. 295.

⁹² CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 381.

atualidade. Marca, ainda, que este texto, assim como outros de Oswald de Andrade, “teatro de estante”, não conseguiram “alcançar a eficácia do espetáculo”.⁹³ Registra-se que na dedicatória da peça *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade intenta duas proposições: a homenagem ao casal Álvaro Moreyra e Eugênia Álvaro Moreyra e o aforismo “na dura criação de um enjeitado – o teatro nacional”.⁹⁴ E, assim, desenha a situação do teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX: pouco reconhecido e, até mesmo, abandonado.

A dramaturgia brasileira, nos primórdios do século XX, foi abalizada pela necessidade de adequar as peças às inovações relativas ao texto, à interpretação e à montagem. Conscientes dos valores dramáticos internacionais e acompanhando o modelo das companhias estrangeiras de teatro experimental, muitos grupos foram criados no Brasil, cujo modelo de atuação tenha sido foi o Teatro de Artes de Moscou (TAM), fundado em 1897: o “mais memorável movimento desde o aparecimento do teatro moderno”,⁹⁵ segundo Barbara Heliodora.

Incluídos na genealogia do teatro, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha assinalam também a presença dos grupos amadores, entre eles o Teatro de Brinquedo,⁹⁶ o Teatro de Estudante do Brasil (TEB),⁹⁷ o Teatro Universitário (TU),⁹⁸ o Grupo Universitário de Teatro (GUT) e o Grupo de Teatro Experimental (GTE),⁹⁹ construtores do moderno teatro

⁹³ A expressão “teatro de estante”, denominação registrada por Sábato Magaldi, leva o leitor a associá-la à conhecida denominação francesa de “teatro de gabinete”, ou seja, o teatro não destinado, de maneira específica, à representação e sim à leitura. MAGALDI, op. cit., p. 296-297.

⁹⁴ ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2002, p. 33.

⁹⁵ O Teatro de Artes de Moscou foi fundado por Constantin Stanislavsky e Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, em 1897. HELIODORA, op. cit., p. 98.

⁹⁶ O Teatro de Brinquedo foi fundado por Álvaro Moreyra e Eugênia Álvaro Moreyra em 1927. Ele, além de produtor da montagem, escrevia o texto, dirigia e, algumas vezes, atuava como ator. Contudo, o coração desse movimento foi sem dúvida Eugênia Álvaro Moreyra, admirável mulher no palco da vida e no teatro. Cafezeiro e Gadelha assinalam que o Teatro de Brinquedo serviu para “introduzir entre nós nomes considerados como o que havia de mais atual em termos de teatro: Cocteau, Dullin, Pirandello”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 429.

⁹⁷ O Teatro de Estudante do Brasil foi inaugurado em 1937, no Rio de Janeiro, pelo diplomata Paschoal Carlos Magno. Nos dizeres de Cafezeiro e Gadelha, esse movimento surgiu da necessidade de “sistematização de um saber teatral colocado em termos da busca de unidade cênica a partir da figura central do diretor”. Ibidem, p. 434.

⁹⁸ Este grupo de teatro nasceu das iniciativas de estudantes de diferentes faculdades do Rio de Janeiro, liderados por Jerusa Camões, servindo de escola para artistas que, mais tarde, lançaram-se ao teatro profissional. Ibidem, p. 437.

⁹⁹ Estes dois últimos grupos foram organizados em São Paulo. O primeiro estreou em 1942, “arregimentado em torno de Alfredo Mesquita”. O segundo estreou em 1943 e “girava na

brasileiro. Importa destacar que aos grupos amadores de teatro eram permitidas formas de inovações, sobretudo, aquelas referentes à encenação. Tal desempenho deveu-se ao fato de os grupos apresentarem independência financeira, graças aos subsídios das Universidades e do Ministério da Educação, independência essa que gerava, por sua vez, um afastamento das escolhas do teatro comercial, dependente, às vezes, do gosto do grande público.

Não obstante, o “marco divisor de águas”, em outras palavras, a ruptura estética das produções teatrais com as práticas de concepção, montagem e representação tradicionais acontece, de acordo com a maioria dos críticos, no encontro do dramaturgo Nelson Rodrigues com o diretor polonês Ziembinsky, quando ambos assumem a posição de “renovadores do teatro brasileiro”.¹⁰⁰ A peça *Vestido de Noiva*, síntese desse encontro, estreou em 1943 e foi representada pela companhia *Os Comediantes*, marcando, nas palavras de Cafezeiro e Gadelha, “o fulcro entre o velho e o novo na dramaturgia brasileira”, pois a ação da peça ocorre em três lugares e tempos distintos (o presente, o passado próximo e o passado remoto).¹⁰¹

Também Magaldi aponta a inovação dos textos de Nelson Rodrigues referente à construção psicológica da personagem que transpõe os quadros da personagem baseada no indivíduo linear, limitado à ação do consciente para construir a personagem na intersecção do plano da realidade aos planos da memória e da alucinação.¹⁰² Em decorrência, coube ao diretor Ziembinsky trazer à cena uma linguagem capaz de concretizar os três planos (realidade, alucinação e memória) numa representação cênica plástica, interada com a iluminação e capaz de desenhar o entorno das cenas.¹⁰³

A partir desta peça, novas ópticas de elaboração do texto e sua encenação tornaram-se significativas. É interessante afirmar com Cafezeiro e Gadelha que as contribuições de Ziembinsky, em termos de “cena e filosofia da linguagem cênica”, já faziam parte do “projeto dramático” de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Entretanto, “o

órbita de Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 438-439.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 480-481.

¹⁰¹ Ibidem, p. 389.

¹⁰² MAGALDI, op. cit., p. 298.

¹⁰³ STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. Teatro, música popular, cinema. A crítica. O estilo brasileiro. In: *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 683-684.

palco brasileiro não conseguiu ler o texto oswaldiano”, tal como acontecera com os textos de Qorpo-Santo, o que demonstra, na opinião desses historiadores, “um avanço do texto dramatúrgico adiante do espetáculo”.¹⁰⁴

Na Europa, com o fim da Segunda Guerra Mundial, o teatro apresentava as inovações de escritores como Eugène Ionesco, com o Teatro do Absurdo; Samuel Becket, com a inclusão de todas as “significações simbólicas possíveis (de ordem social e de ordem religiosa)”, sem privilegiar nenhuma; e Arthur Adamov que pretendia “restituir” ao teatro a descrição objetiva do comportamento e da linguagem do ser humano atual.¹⁰⁵ Enquanto no Brasil, de acordo com Magaldi, o advento do Teatro de Arena de São Paulo, criado em 1953, proporcionava novas linhas de dramaturgia e interpretação, dedicando-se a textos de autores nacionais, como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Chico Assis e Augusto Boal.¹⁰⁶ Estes autores mostravam-se “engajados” com as propostas do teatro político e social europeu da década de 30, em especial, o teatro de Bertolt Brecht, que chegava ao Brasil com três décadas de atraso.

Vale registrar que a pesquisadora Iná Camargo Costa em *A Hora do Teatro Épico no Brasil* coloca-se contra a consideração de “cotação zero” de Brecht entre nós até o final dos anos 50. Especula que os modernistas foram os primeiros a ler o teatro épico. A estudiosa parte de duas fontes para embasar essa afirmação. Na primeira, cita a comunicação de Raul Antelo, “Os modernistas leem Brecht”. Na segunda, menciona a carta que Mário de Andrade escreveu a Manuel Bandeira, sugerindo a leitura de Ernest Toller, “figura importante na história do teatro épico alemão”.¹⁰⁷

Destaca-se que a peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, levada à cena em 1958, foi considerada pelos historiadores e críticos de teatro como o primeiro e maior sucesso do Teatro de Arena, por introduzir uma significativa mudança de foco na dramaturgia brasileira. Pela primeira vez em nosso teatro, o proletariado

¹⁰⁴ Cafezeiro e Gadelha consignam que o espetáculo proposto para *O Rei da Vela* era “impraticável nas condições do palco brasileiro anterior a Ziembinsky. E mesmo depois dele, algum tempo se passou até que a absorção de Brecht, por exemplo, já se efetuará”, tornando-se passível, mais tarde, a José Celso Martinez Corrêa encenar a peça de Oswald de Andrade em 1967. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 483.

¹⁰⁵ DORT, op. cit., p. 18-19.

¹⁰⁶ MAGALDI, op. cit., p. 300.

¹⁰⁷ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 51.

como classe social assume a condição de protagonista de um texto. Contudo, Iná Camargo Costa, ao estudar os rumos de um teatro não-dramático, marca a contradição entre a forma (conservadora) e o conteúdo (progressista) do texto de Guarnieri. Segundo a pesquisadora, o assunto “greve” não se incluía na temática abordada pelo drama, gênero escolhido pelo dramaturgo, assinalando ainda o salto temático, pois, de acordo com a tradição brasileira, passa-se “para novas modalidades teatrais mais *up to date* sem fazer o necessário acerto de contas com os gostos e convicções da véspera”.¹⁰⁸ Não obstante, considera a peça de Guarnieri responsável por uma experiência decisiva para a fundamentação do teatro épico no Brasil.

Considera-se relevante esboçar aspectos do conturbado contexto social e político no qual as produções dramáticas deste período se enquadram. O Golpe Militar de 1964, a edição do Ato Institucional número 5 em 1968 e o advento do governo Médici (1969-1974) regulavam as produções nas décadas de 60 e 70 do século XX. O teatro encontrava-se “particularmente infeliz”, como escreveu Magaldi.¹⁰⁹ Como recurso estilístico, os dramaturgos passaram a utilizar a paródia e a metáfora para tentar driblar a força repressora da ditadura militar.

Os críticos de teatro, em sua maioria, destacam outros autores que produziram textos de bom nível encenados pelo Teatro de Arena e pelo Teatro Oficina. Entre esses autores, citam-se Antônio Bivar, José Vicente, Leilah Assumpção, Bráulio Pedroso, Adonias Filho, Diná Silveira de Queirós e Renata Pallotini. Na dramaturgia dos fins da década de 60 e no decorrer da década 70, destacam-se a produção dramática de Augusto Boal em *Revolução na América do Sul* (1960); Chico Buarque em *Roda Viva*, *Calabar: o elogio da traição*, *Gota d'água* e *Ópera do Malandro*; e Plínio Marcos em *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na Carne* (1967). Os dois primeiros, na linha do teatro político, intencionaram um “teatro total”, incorporando princípios do teatro épico nos moldes de Brecht. Já Plínio Marcos não apresenta um teatro de linha política explícita, pelo menos semelhante àquela assumida por Boal e Chico. Porém, a pesquisadora italiana Luciana Stegagno-Picchio afirma que as peças de Plínio Marcos são

¹⁰⁸ Camargo Costa considera que Guarnieri não teve contato com a obra brechtiana, pois “salvo duas montagens amadoras em São Paulo, não se pode dizer que, até a encenação de *Eles não usam black-tie*, Brecht fosse uma presença no Brasil”. Contudo, não se exclui a possibilidade de o autor ter lido Brecht. COSTA, op. cit., p. 37-40.

¹⁰⁹ MAGALDI, op. cit., p. 315.

políticas na mesma acepção em que são enquadrados “os textos negativos de Beckett e de Albee”.¹¹⁰

Cabe abrir espaço para um esclarecimento referente ao teatro épico e sua possível influência em uma das peças do *corpus*, *Calabar: o elogio da traição*. Influência esta indiciada também em outras peças de Chico Buarque, conforme será assinalado no decorrer da leitura da quarta unidade. Para Iná Camargo Costa, a denominação teatro épico implica em um conjunto de dramaturgia e de dramaturgos alemães precedentes, contemporâneos de Bertolt Brecht ou que a ele se seguiram, tendo como pressuposto o movimento operário alemão.¹¹¹

Diante da dificuldade em “reproduzir” o mundo real pelo teatro, Brecht busca novos rumos de expressão artística. Todavia, enfatiza que o teatro épico não oferecia o novo, pois seu fazer artístico e suas tendências pedagógicas poderiam ser encontrados no teatro asiático, no jesuítico e no espanhol.

Conforme escreveu Brecht em um artigo datado de 1936, as conquistas técnicas proporcionaram ao teatro condições de incorporar a seus espetáculos elementos narrativos, tais como a presença de narrador, painéis e canções. Ao discorrer sobre o teatro épico, o dramaturgo consigna o meio social como “elemento autônomo”, onde o “palco começa a narrar” e o narrador não se encontra mais atrás da “quarta parede”.¹¹² Os grandes painéis permitem rememorar outros fatos acontecidos, em simultâneo, em outros lugares, tornando possível contestar ou assegurar as declarações de certas personagens. Brecht teceu reflexões a respeito da condição pedagógica do teatro, pois o palco exercia uma função didática e os textos destinavam-se à abordagem de questões éticas e políticas, capazes de despertar no expectador uma atitude crítica.

Como afirma Bernard Dort, o teatro épico tenta “abrir a forma épica e vinculá-la a este grande teatro realista e histórico”.¹¹³ Daí advém uma série de adaptações ou recriações de clássicos, realizadas por Brecht, em especial, com os textos de Shakespeare. Ao desenvolver técnicas de encenação e de interpretação anti-ilusionistas, como o “efeito de distanciamento”, Brecht opunha-se, conforme Dort, à tradição do teatro dramático, cuja noção aristotélica conduzia o público a

¹¹⁰ STEGAGNO-PICCHIO, op. cit., p. 688-690.

¹¹¹ COSTA, op. cit., p. 53 e 72.

¹¹² BRECHT, Bertolt. Função social do teatro. In: READ, Hernert; FRANCASTEL, Pierre; BRECHT, Bertolt. *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 75.

¹¹³ DORT, op. cit., p. 22.

“acreditar na situação apresentada como solução definitiva”.¹¹⁴ Dessa maneira, o princípio estético do distanciamento pretendia a impressão contrária à realidade cênica, revelando, dessa maneira, o artifício da construção dramática ou da personagem. A dramaturgia de Brecht, afirma outra estudiosa do teatro, Margot Berthold, não intentava provocar emoções, mas despertar a inteligência crítica do espectador, transmitindo-lhe “conhecimento, e não vivências”.¹¹⁵ Assim, com a técnica do distanciamento, o dramaturgo constrói uma cadeia de signos verbais capaz de conscientizar o espectador de que ele está presente em um espaço real, o teatro, e, como consequência, provocar sua reflexão.

Vale frisar que o quadro dos graus de comparação das diferenças entre as duas formas de construção do texto, o dramático e o épico, parte das ponderações de Brecht contidas no posfácio da peça *Mahagonny (Ascensão e queda da cidade de Mahagonny)*, publicado em 1931. O dramaturgo ressalta “alguns deslocamentos de acento pelos quais se passa do teatro dramático ao teatro épico”.¹¹⁶ Reproduz-se aqui o quadro de Brecht em virtude de os textos que definem o *corpus* encontrarem ressonância em “acentos” por ele destacados.

Apesar de considerar que esses acentos não são definidores exclusivos de cada uma das formas, busca-se, no decorrer da leitura do *corpus*, identificar os possíveis acentos da forma dramática nos dois textos dramáticos. Em *Leonor de Mendonça*, identificam-se os seguintes acentos, referentes à forma dramática do teatro: o interesse pelo desfecho, pois cada cena é causa ou efeito da anterior; e o desenvolvimento orgânico do texto pela continuidade da ação que envolve o leitor/espectador e provoca-lhe emoção. Já o texto *Calabar: o elogio da traição* aproxima-se da forma épica do teatro, pois nele é possível identificar o interesse não no desfecho, mas no desenvolver das ações, pois cada uma das cenas é configurada de *per si*; o desenvolvimento estruturado na montagem de quadros, resultando a ação fragmentada e capaz de distanciar leitor/espectador, ensinando-lhe a capacidade de tomar decisões.

¹¹⁴ DORT, op. cit., p. 158.

¹¹⁵ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 504.

¹¹⁶ BRECHT, op. cit., 1967, p. 102-106.

FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO	FORMA ÉPICA DO TEATRO
É ação, envolve o espectador na ação, esgota sua atividade intelectual, faz com que ele se emocione.	É narração, faz do espectador um observador, mas desperta sua atividade intelectual, o obriga a tomar decisões.
Experiência vivida: o espectador está mergulhado em alguma coisa.	Visão de mundo: o espectador está diante de alguma coisa.
Sugestão.	Argumentação.
Os sentimentos são apresentados como naturais.	Os sentimentos são levados até a tomada de consciência.
O espectador está no interior, ele participa.	O espectador está colocado diante, ele estuda.
O ser humano é suposto conhecido.	O ser humano é objeto de investigação.
O ser humano é imutável	O ser humano transforma-se e é transformado.
Interesse apaixonado pelo desfecho.	Interesse apaixonado pelo desenvolvimento.
Uma cena é causa ou efeito de outra.	Cada cena existe por si.
Desenvolvimento orgânico.	Montagem.
Evolução contínua.	Saltos.
O ser humano como um dado fixo.	O ser humano como processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

De acordo com Iná Camargo Costa, a montagem da peça de Brecht, *A Alma Boa de Setsuan*,¹¹⁷ e da peça de Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, constituíram as primeiras manifestações do teatro épico no Brasil.¹¹⁸ A pesquisadora aponta outras peças da primeira metade da década de 60 que observaram percurso idêntico ao de Brecht na construção textual e na montagem. Trata-se de *A Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal;¹¹⁹ *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*

¹¹⁷ Esta peça foi encenada no teatro Maria Della Costa em São Paulo, sob a direção do italiano Flaminio Bollini em 1958.

¹¹⁸ Wolfgang Bader, organizador da coletânea *Brecht no Brasil*, diverge da informação de Camargo Costa, pois considera que a primeira peça representada de Brecht foi *Terror e miséria do Terceiro Reich*, em 1945, em São Paulo. BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1987, p. 32.

¹¹⁹ Segundo Iná Camargo Costa, no texto *A Revolução na América do Sul*, Augusto Boal introduziu uma personagem singular: a contrarrevolução. Referindo-se à montagem da peça, Luciana Stegagno-Picchio, considera que a apresentação de episódios em um palco móvel evidência a influência de Brecht. Cf. COSTA, op. cit., p. 69; STEGAGNO-PICCHIO, op. cit., p. 689.

(1961), de Oduvaldo Vianna Filho;¹²⁰ *Os Azereados mais os Benevides* (1964), fundada esta última, segundo “Vianinha”, em *Mãe Coragem*, de Brecht. As peças acima citadas objetivavam compreender os mecanismos de exploração capitalista e atuar como instrumento de conscientização política. Porém, diante do Golpe Militar de 1964, muitos dramaturgos, entre eles Boal e Guarnieri, limitaram-se a fazer referências oblíquas à conjuntura do Golpe, como ocorre na peça *Arena conta Zumbi*.

Dos recursos técnicos do teatro de Brecht, foram utilizados, em *Arena conta Zumbi*, a multiplicidade do enfoque narrativo quando os negros e os brancos são apresentados sob o ponto de vista de cada etnia, a fragmentação narrativa, o distanciamento que possibilita observar os acontecimentos de um ponto de vista social, o efeito de provocação suscitado por algumas cenas inusitadas e o “tom didascálico” pelo uso de canções. No entanto, Iná Camargo Costa consigna que o teatro brasileiro não compreendeu o momento político pelo qual o país passava, enfocando o referido Golpe apenas como “um acidente de percurso”.¹²¹ Em decorrência dessa limitação, a influência de Brecht ficou relegada, entre nós, às “frágeis conquistas do teatro épico”.

Ao realizar um breve percurso da dramaturgia e do teatro nas décadas de 60 e 70 do século XX, Mario Cacciaglia observa que ao lado de “certo gênero de empenho político”, encontram-se outros gêneros, destacando-se três deles: a comédia de costumes, gênero bem aceito pelo público; a releitura dos mitos clássicos, servindo de exemplo *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes; e o gênero histórico sob nova perspectiva, ou seja, não seguindo a linha tradicional de reconstrução retórica de “figuras oleográficas”, mas enfocando a temática histórica sob a forma satírica quando polemiza linhas e ângulos inusitados e enriquece o texto com elementos do gênero musical. O estudioso abre um parêntese a respeito da “severa” censura às peças que tratam de problemas femininos, afirmando que, no Brasil da segunda metade do século XX, ainda sob a influência de reverberações machistas, a mulher deve desempenhar, segundo o autor, o papel de “anjo do lar”,¹²² em outras palavras, apesar das mudanças políticas e econômicas, o Brasil

¹²⁰ A peça foi montada pelo grupo do Teatro Jovem no teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura em 1960. Encontram-se nesta peça, na avaliação de Iná Camargo Costa, recursos do teatro épico. Como exemplo, a pesquisadora cita o jogo de duplo enfoque narrativo, para desmentir a história de “heroísmo e sacrifício narrada pela personagem capitalista aos trabalhadores”. COSTA, op. cit., p. 80.

¹²¹ Ibidem, p. 127.

¹²² CACCIAGLIA, op. cit., p. 146-147.

ainda “censura”, de certa forma, peças que tratam de problemas femininos.

Apesar de não ser o objetivo deste trabalho, cabe aqui lembrar o espaço trilhado pela dramaturgia de autoria feminina, a partir do final da década de 60, e as temáticas voltadas a aspectos da condição feminina: primeiro, por Consuelo de Castro com *À Flor da Pele* (1969), peça que revela o problema da gravidez inesperada; segundo, por Leilah Assumpção com *Janelas* (1964), *Roda Cor de Roda* (1969) e *Fala baixo senão eu grito* (1969), peças que delineiam um perfil da mulher e seu papel social naquele contexto histórico. Seguindo esta vereda, destaca-se a dramaturgia, com enfoque intimista, de Maria Adelaide Amaral com as peças *Bodas de Papel* (1976), *Ossos d’ofício* (1980) e *De Braços Abertos* (1984), cujo enfoque aborda o universo de trabalho das classes médias, desenhando a mulher naqueles novos espaços sociais. De acordo com Sábado Magaldi,¹²³ *Bodas de Papel* conquistou, pelo repertório brasileiro que assinalava os desencontros de um casal “neurotizado pelas feridas que a ditadura provocou”, a peça de maior “mérito artístico” nas temporadas do teatro da década de 70.

2.1 O DRAMA HISTÓRICO NO ROMANTISMO – TEXTOS E IDEOLOGIA

A leitura de vários estudiosos do drama histórico no Romantismo, entre eles Jacó Guinsburg, permite-me reproduzir aqui a circunstância da tragédia de Shakespeare ter rompido com os padrões da tragédia clássica, ao misturar os elementos trágicos e cômicos não somente na “mesma peça”, mas também na “mesma personagem”,¹²⁴ ao contrário da observância tradicional de separação dos gêneros defendida por Racine e Corneille. A mescla de elementos é o núcleo do texto responsável por fundamentar a teoria do drama histórico no Romantismo europeu: *Do Grotesco e do Sublime*, de Victor Hugo. Contudo, no nosso Romantismo, a mistura de elementos não se limita, no drama, à fusão do trágico e cômico, mas inclui a fusão do clássico e do romântico.

¹²³ MAGALDI, op. cit., p. 313.

¹²⁴ Trata-se do capítulo intitulado “O teatro romântico: a explosão de 1830”, componente do livro organizado por Guinsburg. (*O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 170).

Gonçalves Dias contribui para a concepção do drama nacional ao propalar no prefácio de *Leonor de Mendonça* que “a tragédia e a comédia fundiram-se numa só criação”. Dessa maneira, o drama admitiria traços cômicos ao quebrar a “gravidade” da tragédia com “uma cena da vida doméstica”. Pode-se entender também em Gonçalves Dias o cômico incorporado à representação do cotidiano, na reprodução de cenas da “vida doméstica”, possibilidade esta estendida à construção das personagens que não ficam restritas à representação dos nobres, mas representam também “os pequenos”.¹²⁵

Na contramão da explosão da corrente inovadora do teatro no Romantismo europeu, registra-se, como marco iniciatório desse movimento no universo literário brasileiro, os debates dos jovens estudantes Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queironga, consolidado em “Ensaio sobre a Tragédia”, texto publicado em São Paulo na *Revista da Sociedade Filomática* em 1833. Adeptos do pensamento de Corneille, Racine e Voltaire, os acadêmicos citados satirizam os dramaturgos “inovadores” denominando-os de “gênios incultos” cuja arte produz “tragédias monstruosas” que não consagram princípio estético nenhum, mas onde “cintilam de espaço em espaço brilhantes fuzis de engenho”. Essa ambivalente crítica é aplicada a Lope da Vega e Calderón de La Barca, por eles denominados “dois gênios sublimes, mas incultos”. Esses estudantes brasileiros assumem a crítica feita por Voltaire quanto ao teatro de Shakespeare a quem reconhece “belezas e defeitos” e cuja mescla não lhe permite ser adotado como “modelo de gosto”. E consideram Schiller, Goethe e Werner como os autores representativos do “teatro monstruoso dos alemães”.¹²⁶ Em contrapartida, estimulam os escritores a repudiar o drama e a seguir os padrões aristotélicos da tragédia que, segundo eles, era a forma dramática que melhor despertava nos espectadores toda a gama de sentimentos.

A possível conciliação entre a tragédia clássica e o drama do Romantismo ocorre, segundo o crítico Décio de Almeida Prado, com o teatro de Gonçalves de Magalhães que tentou “uma ponte entre a tragédia clássica, que admirava em Corneille, e o drama romântico, que, se o atraía, também o repelia”. Segundo o crítico, a tragédia forneceu ao dramaturgo a estrutura ficcional: cinco atos, versos brancos e

¹²⁵ DIAS, Antônio Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. In: CAFEZEIRO, op. cit., p. 63.

¹²⁶ João Roberto Faria disponibiliza em *Ideias Teatrais* a reprodução integral do texto crítico dos três estudantes. RIBEIRO; ROCHA; QUEIRONGA. Ensaio sobre a tragédia. In: FARIA, op. cit., p. 267-316.

decassílabos, tom poético elevado, tempo e espaço reduzidos e poucas personagens. Já o Romantismo deu-lhe o tema do “amor à liberdade, entendida como fonte de todo progresso humano”.¹²⁷ No prólogo de *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, reconhece Gonçalves de Magalhães ser essa peça “a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e a única de assunto nacional”.¹²⁸

O autor parece desconhecer que a ação se passa em Portugal onde Antonio José foi queimado pela Inquisição. Além disso, no prefácio de sua peça, “Breve notícia sobre Antonio José da Silva”, considera válida a tentativa de conciliar os dois sistemas dramáticos, declarando não ter seguido, na construção do texto, nem o rigor dos clássicos nem o desalinho dos românticos.

Em sua maioria, a crítica teatral brasileira considera a peça *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição* a “primeira obra romântica” do teatro brasileiro,¹²⁹ quando anuncia a passagem da tragédia clássica a outra forma do gênero dramático, o drama histórico. Apesar da primazia do texto escrito de Gonçalves de Magalhães ser quase “inconteste”, a precedência da encenação cabe, segundo Antônio Soares Amora, à peça denominada *Prólogo Dramático*, de Araújo Porto-Alegre, que abriu em 1837, conforme o historiador, caminho para a representação de outros textos do Romantismo nos palcos brasileiros. É válido assinalar que essas duas peças foram encenadas pela primeira *Companhia Dramática Nacional*, criada pelo ator João Caetano em 1833. De acordo com Soares Amora, tal companhia brasileira constituiu, entre nós, o “primeiro passo” para a criação de um teatro nacional.¹³⁰

Grande parte da fortuna crítica do assunto confirma que o drama histórico brasileiro surgiu, de acordo com a posição de Almeida Prado, em meados do século XIX, pois, antes deste período, “raríssimas eram as peças de assunto nacional”.¹³¹ Assim, os ecos do drama histórico no Brasil surgiram, conforme Roberto Faria, muito tempo depois do drama romântico europeu, contribuindo, em contraponto, para afirmar a

¹²⁷ PRADO, op. cit., 2003, p. 42-44.

¹²⁸ MAGALHÃES, Gonçalves de. Breve notícia sobre Antonio José da Silva. In: FARIA, op. cit., p. 327.

¹²⁹ Registram Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha que Luís Antônio Burgain concorre com Gonçalves de Magalhães pelo privilégio de “introdutor do Romantismo no Brasil, com a montagem do primeiro texto dentro da nova estética e contendo assunto nacional”. A peça de Burgain em questão é *A Última Assembleia dos Condes Livres*. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 132 e 145.

¹³⁰ AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 105-108.

¹³¹ PRADO, op. cit., 2003, p. 55.

nacionalidade literária brasileira e, em parte, cumprindo os ideais do Romantismo, pela intencionalidade de alguns escritores brasileiros em optar pela produção de peças representativas do nosso passado histórico.¹³² Ainda que alguns escritores buscassem construir textos dramáticos de cunho nacional brasileiro, faltava-lhes o elemento principal para que essa forma dramática pudesse ser desenvolvida e realizada, conforme o “ideal romântico de levar à cena o passado nacional”. Em outras palavras, carecia à literatura dramática um fato histórico de caráter memorável, capaz de fornecer subsídios aos escritores e, ao mesmo tempo, capaz de ser compreendido pelas plateias da época.

Naquele tempo, o único episódio de relevância histórica, segundo Almeida Prado, era a Independência do Brasil.¹³³ Entretanto, faltavam a ele dois fatores importantes: o herói e a perspectiva temporal. De um lado, Dom Pedro I tinha perdido a simpatia do povo brasileiro quando abdicou ao trono em favor de seu filho, Pedro de Alcântara, e partiu para Portugal com a missão de colocar a coroa portuguesa em sua filha, a princesa Maria da Glória. De outro lado, faltava ao episódio da Independência um distanciamento temporal, capaz de permitir aos escritores fundir o imaginário com o referencial.

Persiste, ainda hoje, a polêmica entre os historiadores diante da possibilidade de classificar como drama histórico algumas peças de dramaturgos brasileiros por lhes faltarem os requisitos já citados: o assunto histórico, a personagem heróica, a perspectiva temporal e a compreensão da plateia. Essa controvérsia estende-se às peças de Gonçalves Dias, pois nenhuma delas ambienta sua história em tempo e espaço brasileiros.

Vale reiterar que Almeida Prado, ao avaliar os textos dramáticos de conteúdo histórico nacional no Romantismo brasileiro, considera que a maioria dos textos de “qualidade literária” como os dramas de Gonçalves Dias, não preenche, em sua essência, os requisitos de tempo, espaço e personagem. Nenhuma das duas tragédias de Gonçalves de Magalhães (*Antonio José ou o Poeta e a Inquisição* e *Olgíato*) é ambientada em terras brasileiras, “uma se passa em Portugal, a outra na Itália”. Também Martins Pena desenvolve o enredo de seus dramas em terras estrangeiras: *Dona Leonor Teles* (1839), em Portugal; *Vitiza ou o Nero de Espanha* (1841), em Espanha; e *Fernando ou o Cinto Acusador*

¹³² FARIA, op. cit., p. 80-81.

¹³³ PRADO, op. cit., 1996, p. 144.

(1847), em Itália, por coincidência espaços privilegiados pelo Romantismo.

Em consequência dessa limitação, Almeida Prado cita apenas três peças ambientadas no Brasil que se caracterizam, segundo ele, como “peças de qualidade literária secundária”.¹³⁴ a primeira intitulada *Itaminda ou O Guerreiro de Tupã* (1839), de Martins Pena, a segunda, *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado* (1845), de Burgain; e a última, *Cobé* (1849), de Joaquim Manuel de Macedo. O segundo texto trata da invasão holandesa no Brasil e assume postura favorável aos portugueses ao considerar invasores apenas os flamengos. Nesta peça estão presentes as seguintes personalidades históricas: Calabar, Felipe Camarão e Henrique Dias. Na perspectiva histórica e crítica de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, tal abordagem demonstra que a tão decantada nacionalidade já se apresenta em seus primórdios problemática.¹³⁵ Os dois outros textos em “tentativas malogradas”, na avaliação de Almeida Prado, buscaram adaptar ao palco a ideologia do indianismo, já vitoriosa na poesia.

A propósito da classificação da peça *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, de Burgain, como drama histórico, é oportuno abrir um parêntese para introduzir opinião diversa da de Almeida Prado, que classifica essa peça como melodrama. De acordo com João Roberto Faria, alguns escritores e críticos confundiram o melodrama de cunho histórico, “a forma predileta no Brasil dos decênios de 1830 e 1840”, com o drama histórico romântico.¹³⁶ O crítico Almeida Prado aponta, além do desnível de qualidade literária da peça de Burgain, outras diferenças em relação ao drama histórico e ao melodrama. O primeiro era pessimista tanto em relação à natureza humana quanto à organização social, ao passo que o melodrama era otimista em relação à condição humana e à sociedade.¹³⁷ Daí o drama revestir-se de fatalidade ou ceticismo e o melodrama fundar-se na providência de Deus. De acordo

¹³⁴ PRADO, op. cit., 2003, p. 55.

¹³⁵ Conforme Cafezeiro e Gadelha, Calabar é índio, “interesseiro e vingativo e o seu amor por Maria está antes do interesse nacional”. Em relação ao Felipe Camarão e Henrique Dias, “considerados grandes heróis”, os historiadores esclarecem que o primeiro, classificado como “preto” e o último como “índio”, entram em cena apenas para “dar notícia das batalhas”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 145-146.

¹³⁶ A observação de Roberto Faria recai sobre a peça *Dona Leonor Teles*, de Martins Pena: “os vilões, nesta peça, são encarnações do mal, o tema da vingança substitui a fidelidade aos fatos históricos, o maniqueísmo caracteriza as personagens e a ação dramática é conduzida para deixar lições morais aos espectadores”. FÁRIA, op. cit., p. 39.

¹³⁷ PRADO, op. cit., 1996, p. 57-58.

com Almeida Prado, os primeiros dramas históricos brasileiros, ainda que os mesmos não apresentassem uma boa composição estrutural, foram *Amador Bueno ou A Fidelidade Paulistana* (1846) escrito por Joaquim Norberto de Sousa e Silva e *Amador Bueno* (1847) de autoria de Francisco Adolfo de Varnhagen. Ainda na avaliação do crítico, estes dramaturgos inspiraram-se no mesmo fato de veracidade e de intencionalidade nacionalistas discutíveis que foi a recusa de Amadeu Bueno da Ribeira ao título de rei, oferecido pela população da cidade de São Paulo, em 1642, época da secessão de Portugal, em consequência a anexação do Brasil, ao domínio de Espanha.¹³⁸

É válido lembrar que Gonçalves Dias já havia, nas datas supracitadas dos dramas de Joaquim Norberto e Francisco de Varnhagen, produzido três de seus dramas (*Patkull*, *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça*). Contudo, Roberto Faria não avalia os textos de Gonçalves Dias como dramas históricos brasileiros por faltar aos mesmos o aproveitamento de assuntos nacionais.¹³⁹ O estudioso assinala que o nacionalismo brasileiro de Gonçalves Dias, presente no lirismo indianista, não consegue semelhante atuação na dramaturgia em virtude dos textos reproduzirem a paisagem europeia e não conseguirem imprimir a “cor local” ao cenário de seus dramas.

Sem pretender resgatar a historiografia do drama histórico brasileiro ao longo da produção literária do Romantismo, cabe aqui pontuar os principais representantes desta espécie no Brasil. Pelo viés da perspectiva histórica, Almeida Prado aponta quatro textos capazes de dizer algo sobre a terra e o povo do Brasil em sua nacionalidade e identidade. São eles:¹⁴⁰ *Calabar*, de Agrário de Menezes,¹⁴¹ escrito em 1858; *O Jesuíta*, de José de Alencar, produzido para comemorar a data de sete de setembro em 1861; *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró, representado em São Paulo em 1861 e publicado em 1863; e *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, de Castro Alves, encenado em 1867.¹⁴² Todos

¹³⁸ PRADO, op. cit., 1996, p. 145.

¹³⁹ FARIA, op. cit., p. 80.

¹⁴⁰ PRADO, op. cit., 2003, p. 65-70.

¹⁴¹ O pesquisador Mario Cacciaglia registra outras duas peças de Agrário de Menezes com temática histórica: *O Dia da Independência* (1861) e *Bartolomeu Gusmão* (1865). CACCIAGLIA, op. cit., p. 53.

¹⁴² Considera-se válido registrar que há uma dúvida quando a provável data em que Castro Alves escreveu a peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Conforme Cafezeiro e Gadelha, a peça pode ter sido escrita em 1864 e reescrita em 1867. Quanto ao ano da encenação, 1867, os historiadores assinalam não haver dúvida, dado o sucesso “quer no Teatro São João em Salvador quer em São Paulo, um ano depois”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 178.

esses textos, produzidos entre 1858 e 1867, foram inscritos, ainda conforme o crítico, “um tanto tardiamente” na produção do Romantismo brasileiro, visto que as datas de escrita, encenação e publicação já coincidem cronologicamente com peças do movimento estético do Realismo no Brasil, de 1855 até 1865.¹⁴³ Consigna ainda Almeida Prado que o enfoque de atenção dos quatro dramas encontra-se direcionado ao “ângulo político”, entrelaçando personagens da ficção com figuras do imaginário popular e com pessoas de existência histórica comprovada.

É interessante notar que Roberto Faria compartilha da escolha dos dramas históricos procedida por Almeida Prado e reconhece nesses quatro dramas a presença, pela primeira vez no teatro romântico brasileiro, de certa unidade de ideias, que os aproxima e os une em torno da luta pela liberdade e pela independência.¹⁴⁴

Divergindo, em parte, com as opções textuais de Almeida Prado e Roberto Faria, a escolha de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha no ensaio “Romantismo: o drama da tirania” incide em outros textos que observam a mesma temática voltada para nossa história. Os dois últimos historiadores desconsideram a temática histórica de *Sangue Limpo* e acrescentam dois dramas históricos a esse elenco: *Cobé*, de Joaquim Manuel de Macedo, em razão de focar o “choque de raças” no embate dos índios tamoios *versus* lusitanos; e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, por tratar, de forma oblíqua, da “luta da libertação da mulher e dos oprimidos” diante da violência e da tirania de seus opressores. Também Cafezeiro e Gadelha realizam uma leitura crítica de *Macário*, de Álvares de Azevedo. Entretanto, fazem uma ressalva ao considerar que este texto não obedece “ao espírito romântico do resgate da história, instauração da raça, dos costumes e da exaltação da natureza”.¹⁴⁵

Convém ainda que se inclua, na grade dos dramas históricos portadores de tema nacional brasileiro, a escolha feita pela pesquisadora Elizabeth Azevedo para a composição de *Antologia do Teatro Romântico*. São eles:¹⁴⁶ *Calabar*, *Sangue Limpo* e *A Voz do Pajé*; este último, de Bernardo Guimarães, foi representado em 1861. As três peças selecionadas situam-se no segundo momento do Romantismo na literatura dramática brasileira e, conforme assinala a pesquisadora,

¹⁴³ PRADO, op. cit., 2003, p. 66 e 79.

¹⁴⁴ FARIA, op. cit., p. 81.

¹⁴⁵ CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 149-201.

¹⁴⁶ AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. X.

refletem a construção da temática da nacionalidade e das raças, questão que interessa à identidade brasileira. Ao abordar amores impossíveis, as peças enfocam o encontro de indivíduos originários de etnias e grupos culturais diferenciados, destacando-se a luta do colonizado contra o colonizador português. Considera que até a primeira metade do século XIX os dramaturgos brasileiros, incluindo nesse elenco Gonçalves Dias, optavam por “temas tirados da história e tradição estrangeiras”, e aventa a hipótese de que tal predileção associava-se ao modelo de representação dirigido por João Caetano e sua preferência por melodramas estrangeiros e tragédias neoclássicas.

Cumprir frisar que as peças assinaladas pelos historiadores e críticos *Calabar*, *O Jesuíta*, *Sangue Limpo* e *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, assim como os dramas históricos de Gonçalves Dias e o drama *Macário*, de Álvares de Azevedo, não foram encenados em consonância com a intencionalidade que determinou suas produções. As peças encenadas o foram por grupos amadores ou semiprofissionais em cidades distantes do grande centro teatral, a cidade do Rio de Janeiro. Destaca Prado que, ali, os palcos estavam sendo ocupados pelos três gêneros do teatro musicado (a opereta, a revista e a mágica), significando “um aumento ponderável de público” e, em contrapartida, “o decréscimo de aspirações literárias”.¹⁴⁷ Em outras palavras, os textos dramáticos românticos (dramas e comédias), da segunda metade do século XIX, coexistiram com as comédias realistas e comédias de costumes.

A partir destas colocações, chega-se a constatar que alguns acontecimentos históricos do Brasil foram temas de dramas históricos, entretanto, representados de maneira anódina pelo teatro do século XIX. Convém lembrar que a representação do drama histórico de José de Alencar, *O Jesuíta*, inspirado nas lutas pela Independência do Brasil, marca, ainda que de forma malograda em decorrência do fracasso de público, o “último acontecimento importante do Romantismo teatral no Brasil” em 1875.¹⁴⁸

Em virtude de um dos elementos do *corpus* da leitura incidir sobre a personagem histórica Calabar (*Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra), é válida a referência a *Calabar*, de Agrário de Menezes, por tratar da mesma personagem e do mesmo episódio histórico, a invasão holandesa no Nordeste do Brasil no século

¹⁴⁷ PRADO, op. cit., 2003, p. 65-73.

¹⁴⁸ FARIA, op. cit., p. 74-78.

XVII. O texto de Agrário de Menezes foi escrito em versos decassílabos brancos e estruturado em cinco atos. Nele, Calabar, mulato e capitão português, apaixona-se por Argentina, descendente de índios, que estava sob seus cuidados desde que o pai da moça desaparecera. Calabar defende o amor à pátria, mas logo pressente que esse sentimento se modifica ao perceber que Argentina ama Faro, um oficial português, o qual rouba de Calabar tanto a pátria quanto a amada. Para Calabar, o amor e a guerra são recíprocos: “Meu amor deve ser como o meu gênio, / Como o meu coração, como a minh’alma!... / Soberbo e altivo, indômito e tirano, / Que uma vez posto em luta, ou vence ou morre!”. Calabar percebe que Faro roubou-lhe os sentimentos de amor (*amor-paixão* e *amor à pátria*). Tal descoberta motiva Calabar a matar Argentina ao invés de entregá-la ao inimigo “traidor e infame”, passando a lutar ao lado dos holandeses:

CALABAR (*Brandindo a espada*) – Vede outra vez a força do meu braço! / Reviveu, aumentou!... Renhida a fera / Vai ser a luta agora!... Tremam todos! / Holanda ou Portugal, senhores ambos, / Ambos tiranos, roubam-nos a pátria!... / Escravo aqui, aqui, deste ou daquele, / Que importa?... A escravidão é sempre a morte!¹⁴⁹

No decorrer da leitura das peças *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, e *Calabar*, de Agrário de Menezes, constatei que a ação de ambas eixa-se em conflitos de *amor*, *traição* e *violência* vivenciados por suas personagens. Porém, o modo dos autores ilustrarem esses conflitos apresenta uma diferença determinada pelo entorno que marca a ideologia das peças tanto no que diz respeito ao *amor à pátria* quanto ao *amor-paixão*. No texto de Agrário de Menezes, essas marcas manifestam-se no amor paixão e no amor à pátria, desenhadas pelo individualismo. A identificação da pátria, Portugal ou Holanda, “senhores ambos”, “ambos tiranos” e “invasores”, decorre do *amor-paixão* que Calabar sente por Argentina. Em postura adversa, o texto de Chico Buarque e Ruy Guerra é marcado pela supremacia das ideias políticas sobre os sentimentos individuais de amor.¹⁵⁰ A

¹⁴⁹ Na última cena, Argentina perdoa Calabar, por ele a ter violentado, e, na sequência, Calabar é executado. MENEZES, Agrário de. *Calabar*. In: AZEVEDO, op. cit., p. 32-50.

¹⁵⁰ O pesquisador Evaldo Cabral de Mello consigna que a reabilitação histórica de Calabar acontece a partir da segunda metade do século XIX, com a persuasão de que Calabar havia tentado “fugir à sorte avara a que o regime escravocrata condenava”, pois sua “natureza mestiça” impunha-lhe condições desfavoráveis como soldado. MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 349.

personagem Calabar do século XX não opta por Portugal ou Espanha, mas seu sentimento de pátria liga-se a Holanda que lhe oferece os ideais de liberdade. As marcas de contexto do *amor-paixão* em *Calabar*, de Agrário de Menezes, apresentam os ecos do Romantismo quando esse amor é ponto de partida para a construção dos conceitos de *amor à pátria*, *traição* e *violência*. Já no texto de Chico Buarque e Ruy Guerra, sob a influência ideológica da década de 70, a *traição* e a *violência* não se definem pelo *amor-paixão*.

Registra-se que o amor de Calabar por Argentina representa um *amor-paixão* que, em sua essência, foge do amor concebido pelo Romantismo, conforme já assinalaram Cafezeiro e Gadelha, pois manifesta um amor possessão: “Ele é amor para ser vivido na plenitude da carne, concretude do desejo e perspectiva de reprodução”.¹⁵¹ Também em relação à peça, Almeida Prado constata uma dimensão social no fato histórico retratado por Menezes, pois Calabar teria sido uma das “primeiras manifestações nativistas em nosso território”.¹⁵²

Ainda que o delinear das características do Romantismo europeu não faça parte da intencionalidade desta dissertação, vale o registro de que o teatro brasileiro originou-se, pelas influências, ecos e reverberações, do teatro europeu, em particular o francês e o português. O movimento do Romantismo europeu valorizou a volta ao passado, nele buscando sua identidade e, ao mesmo tempo na arte, fugindo ao modelo clássico, “supostamente universalizante”.¹⁵³ De modo diferenciado, no Brasil, esse movimento toma uma dimensão diversa, o drama histórico pretende o resgate da história por meio da “instauração da raça, dos costumes e da exaltação da natureza”, conforme registram Cafezeiro e Gadelha.¹⁵⁴

Em relação à compreensão do drama histórico como tendo por preferência seu próprio tempo, convém que se compreenda com Mikhail Bakhtin a noção de que a enunciação “não existe fora de um contexto socioideológico”, pois é produto da interação de indivíduos socialmente organizados. A experiência estética, como veicula Bakhtin, está ligada

¹⁵¹ Para orientar o leitor, transcrevo a observação dos historiadores: “Nota particular de Agrário de Menezes é a sua visão de amor, mesmo dentro do circuito de ideias do Romantismo: não é o amor de Calabar fruto de uma idealização. Ele é amor para ser vivido na plenitude da carne, concretude do desejo e perspectiva de reprodução”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 162.

¹⁵² PRADO, op. cit., 2003, p. 66.

¹⁵³ Décio de Almeida Prado descreve que “a preocupação com a nacionalidade era um traço característico do Romantismo, que intencionava fincar as suas raízes históricas no passado de cada país, fugindo ao modelo supostamente universalizante”. Ibidem, p. 42.

¹⁵⁴ CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 151.

ao sujeito histórico e ao contexto social em que ele vive, “no sentido dos meios de emancipação e valores simbólicos e ideológicos”,¹⁵⁵ em outras palavras, cada interpretação da história se faz a partir do tempo presente do interpretador.

Desta maneira, pode-se compreender que o conceito de tempo e espaço de episódios históricos não precisa, necessariamente, ser contextualizado no Brasil, mas neles devem estar investidos a intencionalidade e o conteúdo social. É na observância dessa linha de prelúdio que pode ser inserido o texto *Leonor de Mendonça* na dramaturgia literária brasileira de cunho histórico; apesar de o episódio histórico não ser brasileiro, ele está de acordo com a espécie drama histórico, por sua vertente de conteúdo social.

2.2 O DRAMA HISTÓRICO E SUAS MUDANÇAS NO SÉCULO XX – TEXTOS E IDEOLOGIA

No decorrer das considerações expressas na subunidade anterior, observaram-se as transformações propiciadas pelo movimento estético do Romantismo e a fundamentação do drama histórico nessa época. A pesquisa aqui desenvolvida busca, sem pretensões de detalhamento historiográfico, delinear os marcos significativos do drama histórico nos períodos subsequentes ao Romantismo até o século XX no Brasil. Trata-se de apontar os novos rumos relacionados à dramaturgia brasileira, em particular, às mudanças ocorridas na concepção do drama histórico: primeiro, o alargamento dos temas abordados e a inovação na construção textual; e segundo, as mutações de representação, a partir da adoção de novas técnicas cenográficas e maneiras de interpretar.

Ainda que não tenha propiciado grandes modificações ao drama histórico concebido no Romantismo, a estética dramática do Realismo no Brasil imprimiu-lhe uma concepção temática diversa, ao abandonar a busca do passado heróico pela valorização do tempo presente expresso pelo cotidiano social, representativo da missão de manter a tradição dos

¹⁵⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004, p. 113.

usos e costumes do povo brasileiro.¹⁵⁶ Assim, enfatiza os dramas e as comédias com temas voltados ao social, em especial, à família.

Apesar disto, é possível encontrar textos com temática histórica nas primeiras décadas do século XX no Brasil. Conforme Sábato Magaldi, a reivindicação de temas e valores nacionais aparecem em *Flores de Sombra* (1916), de Cláudio de Souza, e *Onde canta o sabiá* (1921), de Gastão Tojeiro: a primeira peça apresenta a valorização das virtudes campestres, “troncos tradicionais da família brasileira”, em oposição aos hábitos da cidade; a segunda ilustra a sátira aos hábitos característicos da organização social e política no Brasil, contrastando nosso país com o estrangeiro.¹⁵⁷

O historiador Cafezeiro e a historiadora Gadelha identificam a persistência da temática histórica em três textos que, de alguma maneira, abordam o passado brasileiro: *O Contratador de Diamantes* (1908), de Afonso Arinos; *Os Inconfidentes* (1909), de Goulart de Andrade, e *O Homem e o Cavalo* (1934), de Oswald de Andrade.¹⁵⁸ No primeiro texto não aparecem personagens históricas propriamente ditas, porém, trata-se, nele, do tema de exploração do ouro do Brasil pela Metrópole portuguesa no século XVIII. De acordo com os pesquisadores, a peça inscreve-se na categoria de melodrama, enfocando também a temática da “valorização da tradição familiar e patriótica”. No segundo, *Os Inconfidentes*, “um antidrama da Inconfidência”, os poetas Tomás Antônio Gonzaga, José de Alvarenga Peixoto e Claudio Manuel da Costa estão mais preocupados com poesia do que com a revolução e são, conforme os críticos, “portadores de um discurso empolado e acadêmico”. No último, *O Homem e o Cavalo*, já se encontra a influência da Semana da Arte Moderna de 1922. Este texto, utilizando-se do gênero revista, apresenta em sua estrutura quadros sequenciados, porém, independentes. Nele, “passado, presente e futuro se fundem em um só plano hiperbólico e irônico”, uma construção que de início percebe sua ruptura com o teatro romântico.¹⁵⁹ Entre as personagens, citam-se Lord Capone, “burguês marginal”, uma alusão satírica à figura do mafioso italiano Al Capone, e Mister Byron, o “aristocrata decadente”, outra alusão, desta vez de deboche, ao poeta inglês Lord

¹⁵⁶ Vale lembrar, no cenário teatral europeu, que Henrik Ibsen dedicou-se aos temas históricos em suas primeiras obras. Destacam-se aqui dois textos dramáticos: *Os Guerreiros de Helgoland* (1858) e *Os Pretendentes à Coroa* (1864). BERTHOLD, op. cit., p. 442.

¹⁵⁷ MAGALDI, op. cit., p. 191-193.

¹⁵⁸ CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 352-363.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 404.

Byron. Observa-se o cruzamento satírico dos títulos *Mister* e *Lord*, o primeiro atribuído ao aristocrata e o segundo ao plebeu. Também as vozes de Stálin e de Einstein estão presentes na peça.

No teatro da chamada “Geração Trianon”, teatro que deu continuidade às comédias de usos e costumes, Cafezeiro e Gadelha citam dois textos de Ernani Fornari com temática histórica: *Iaiá Boneca* (1938) e *Sinhá moça chorou* (1941). O primeiro texto aborda a questão política da maioria do “menino-Imperador” durante o período da Regência. O segundo, *Sinhá moça chorou*, ambienta-se no Rio Grande do Sul, nos anos de 1834 a 1845, no final da Guerra dos Farrapos na qual participou Giuseppe Garibaldi. Esta personagem histórica configura-se apenas como referência indireta, pois não faz parte da ação no texto, sendo citada somente como participante da ação de guerra.¹⁶⁰ Já Mario Cacciaglia registra dois textos de Viriato Correia com “recordações históricas de figuras brasileiras célebres”: *A Marquesa de Santos* (1939) e *Tiradentes* (1941). Lembra ainda dois outros autores que se compromissaram com o gênero “histórico-nacionalista”.¹⁶¹ São eles: Joracy Camargo com *Tamandaré* (1837) e *Lei Áurea* (1938), e Raymundo Magalhães com *Carlota Joaquina* (1939), *Vila Rica* (1944) e *O Imperador Galante* (1946).

A dramaturgia brasileira na segunda metade do século XX, ao aproveitar os temas da História, foi influenciada pelas novas propostas dos teatrólogos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht. O primeiro desenvolveu, nas palavras de Dort, uma forma de “teatro engajado”, denominado de “*agit-prop*” (agitação e propaganda) com o objetivo de utilizar “cenas privadas” para explicitar “o nível da história”, que naquele contexto social era a ideologia comunista. O segundo encontrou um caminho “político” diferenciado para o teatro histórico, por ele denominado de dialético. Ao se referir à palavra político no teatro de Brecht, explica Dort que tal palavra ultrapassa a dimensão mais ampla de política e implica um “acordo tácito” ente o palco e a plateia, “espelho um do outro”.¹⁶² Nesse sentido, o teatro passa a significar a história dos leitores/espectadores, refletindo o “acordo social, político, que fundamenta essa comunidade”. Para Dort, o teatro de Brecht

¹⁶⁰ CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 454-455.

¹⁶¹ CACCIAGLIA, op. cit., p. 103-106.

¹⁶² O que o dramaturgo alemão propunha, de acordo com Bernard Dort, era mostrar a relação entre o homem e a História e, em sequência, representar o “mundo sem fissuras”, mostrando os “seres situados em um lugar e em um momento particulares”. DORT, op. cit., p. 365-373.

transfigura-se no lugar de uma tomada de consciência política do ser humano, seus conflitos, suas contradições e suas alienações.

Apesar da ocorrência de peças apresentarem um conteúdo histórico, político e social na literatura brasileira da segunda metade do século XX, algumas peças não parecem sofrer as influências diretas de Piscator e Brecht. Um exemplo é a peça *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade que recupera o passado do mundo cafeeiro paulista no período de 1929 a 1932, sob a perspectiva humana, econômica e social. A ação da peça ocorre em dois planos, o presente (1932) e o passado (1929), desenvolvendo-se em paralelo e alternando-se, de acordo com Magaldi, para “sublinhar a ironia ou a tragédia, jogando com a esperança e a catástrofe do desfecho”.

Os textos *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), ambos de Gianfrancesco Guarnieri em parceria com Augusto Boal, identificam, no próprio título, os heróis históricos envolvidos em lutas libertárias, nivelando Zumbi e Tiradentes: o primeiro excluído historicamente e o segundo reconhecido tarde demais. Nestas peças, os “heróis”, os escravos no século XVII, no primeiro texto, e os Inconfidentes no final do século XVIII, no segundo, servem para expor, ainda que de forma oblíqua, a situação política da época. Nelas, os autores utilizam-se da metáfora e da alegoria para exortar o público à resistência contra um regime de força imposto ao povo brasileiro. De acordo com Iná Camargo Costa, o texto *Arena conta Zumbi* representa a “expressão de um movimento intelectual de revisão da história do país”,¹⁶³ pois colocou em cena a luta contra a escravidão a partir do olhar do escravo.

É interessante lembrar aqui a peça *Liberdade, Liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, construída pela colagem de fragmentos textuais históricos e de citações de autores diversos, objetivando a reflexão a respeito dos temas antagônicos de liberdade e opressão. A peça inicia-se com um trecho do julgamento de Sócrates e encerra-se com a leitura da condenação a trabalhos forçados de críticos do regime comunista russo. Esses textos configuradores da colagem representam, em sua maioria, visões do passado que transpostos ao presente buscam denunciar sua repetição pelo Golpe de 1964.

Ao continuar a breve genealogia do drama histórico no teatro brasileiro a partir da década de 60, cita-se a peça *Castro Alves pede passagem* (1968), de Guarnieri, texto de compromisso político menor,

¹⁶³ COSTA, op. cit., p. 112.

preocupado mais em representar as agruras amorosas do poeta, em destaque, os sofrimentos de amor pela atriz Eugênia Câmara.¹⁶⁴ Na mesma década, Dias Gomes produziu dramas com temática histórica em *O Santo Inquérito* (1966) e *Dr. Getúlio, sua vida, sua glória* (1968). O primeiro texto apresenta a figura histórica da luso-brasileira Branca Dias, condenada à fogueira da Inquisição por prática de bruxaria. A ação da peça ocorre na Bahia durante o século XVI e imbrica o fato histórico à ficção. A peça é, em sua totalidade, impregnada de intencionalidade política e humana, ilustrando episódios de repressão.¹⁶⁵ O segundo texto, escrito em parceria com Ferreira Gullar, lança mão de uma festividade nacional, o carnaval, para narrar os últimos episódios da vida do presidente Getúlio Vargas através da sucessão de quadros de um desfile de escola de samba.

Na década de 70, nas palavras de Cacciaglia, o drama histórico é revivido na dramaturgia brasileira pela produção e encenação dos textos *O Evangelho segundo Zebedeu* (1971) e *Rei Momo* (1972), ambos de César Vieira. A primeira peça representa, na ficção, o episódio histórico da Revolução de Canudos ocorrida no interior da Bahia nos fins do século XIX. Porém, sua cenografia indica um espaço circense, encenação utilizada também por Ariano Suassuna na peça *Auto da Compadecida* (1955). Em relação à peça de César Vieira, para Magaldi, a mesma é um drama pleno de alusões explícitas à realidade brasileira. A segunda peça, cuja ação apresenta como cenário um baile carnavalesco no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, evidencia tópicos da história do Brasil, contemporâneos dos contextos social e político da segunda metade do século XX.¹⁶⁶

De forma sumária, Luciana Stegagno-Picchio busca resgatar um período da história do teatro brasileiro, o compreendido entre 1943 a 2003. Neste limite temporal, a crítica confirma os nomes dos dramaturgos já citados e acrescenta ao elenco o nome de Mauro Rasi, como continuador da linha da comédia de costumes brasileira nas peças *A Estrela do Lar* (1995), *Pérola* (1995) e *Alta Sociedade* (2001). O estudo em questão não faz menção explícita ao drama histórico, atualiza

¹⁶⁴ MAGALDI, op. cit., p. 306.

¹⁶⁵ No prólogo de sua peça, Dias Gomes revela que, em relação à controvertida vida de Branca Dias, “História e estória entram em choque e esta é uma briga para historiadores e folcloristas. A mim, como dramaturgo, o que interessa é que Branca existiu, foi perseguida e virou lenda. A verdade histórica, em si, no caso, é secundária; o que importa é a verdade humana e as ilações que dela possamos tirar”. GOMES, Dias. *O santo inquérito*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 16.

¹⁶⁶ MAGALDI, op. cit., p. 142-143.

somente algumas peças dos dramaturgos “porta-vozes” do teatro no Brasil, destacando as comédias de costumes.¹⁶⁷ Tal estudo pouco acrescenta em pesquisa e em crítica à historiografia da dramaturgia no Brasil.

Importa assinalar, conforme afirma a maioria dos estudiosos do drama histórico brasileiro no século XX, que este se circunscreve à atualização de um fato ocorrido no passado, cujo fazer artístico ficcional reproduz as circunstâncias políticas daquela atualidade. Assim como Brecht atualizou, no drama histórico, as agruras e os sofrimentos ocorridos durante o movimento operário alemão nas primeiras décadas do século XX; entre nós, Chico Buarque, em parceria com Ruy Guerra, atualizou, em *Calabar: o elogio da traição*, as lutas de resistência ocorridas durante a Ditadura Militar. Esses dramaturgos lançam mão de um episódio histórico, fazendo dele emblema de um comportamento político a ser assumido em sua época.

Aqui, cabe abrir espaço para registrar a observação efetuada pela pesquisadora Linda Hutcheon atinente à problematização de acontecimentos históricos representados na ficção. Hutcheon consigna que pensar o passado histórico reproduzido na ficção não serve apenas para presentificá-lo, mas para pensá-lo de maneira crítica e contextual, mantendo uma relação problemática e questionadora com a História e, ao mesmo tempo, impedindo-o de ser um passado conclusivo. Ao reinserir os contextos históricos como significantes e determinantes, a ficção problematiza, de acordo com a pesquisadora, “toda a noção de conhecimento histórico”, pois a ficção e a história são discursos, “construtos humanos”, ambas constituindo “sistemas de significação pelos quais damos sentidos ao passado”.¹⁶⁸

Uma ressalva oportuna refere-se ao enquadramento de *Calabar: o elogio da traição* efetuada nesta leitura. A peça inscrita neste estudo como drama histórico não exime sua inclusão entre os textos do teatro épico e político na dramaturgia brasileira. Além disso, torna-se conveniente assinalar que o contorno estético do drama histórico aqui traçados, em sua dupla vertente (no Romantismo e suas mudanças no século XX), serve de aporte às leituras tanto de composição narrativa quanto de temática das unidades seguintes.

¹⁶⁷ STEGAGNO-PICCHIO, op. cit., p. 683-690.

¹⁶⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 121-128.

3 GONÇALVES DIAS: O PERFIL DA PRODUÇÃO DRAMÁTICA (PATKULL, BEATRIZ CENCI, LEONOR DE MENDONÇA E BOABDIL)

*Prender a todos uns aos outros com o amor ou
com a obediência, ligá-los estreitamente entre si,
juntá-los, conglobá-los, impelir uns sobre outros,
e fazer brotar a dor e a poesia do choque de todas
essas almas, e do choque das paixões o drama.
Cabe à crítica avaliar até que ponto realizei a
minha ideia.*

(Gonçalves Dias)

O teor dessa epígrafe, constante do prólogo de *Leonor de Mendonça*, torna-se ponto de partida para a leitura desta unidade. Na epígrafe constata-se a presença de três balizas de construção de uma leitura: o método a ser usado, a meta a ser alcançada e a tarefa a ser executada pelo leitor. Pode-se compreender o método de leitura como a ação de *prender, ligar, juntar, conglobar e impelir uns sobre os outros* os elementos da narrativa dramática. A meta a ser alcançada é *fazer brotar a dor e a poesia do choque* de elementos da estrutura e *do choque* de elementos temáticos responsáveis pela arquitetura do texto.¹⁶⁹ E, por último, não criticar a avaliação da intencionalidade do autor, porém, executar uma leitura capaz de desenhar o perfil da produção dramática de Gonçalves Dias.

Atendendo-se à proposta nuclear desta unidade processa-se, na sequência, à apresentação dos quatro dramas históricos de Gonçalves Dias: *Patkull* (1843), *Beatriz Cenci* (1844-1845), *Leonor de Mendonça* (1846) e *Boabdil* (1850). Os dois primeiros dramas, escritos enquanto ele, ao redor dos vinte anos de idade, estudava em Coimbra, vieram com ele ao voltar para o Brasil. Entretanto, permaneceram inéditos até 1968, pois foram publicados somente muito depois da morte do dramaturgo. Os dois últimos dramas foram escritos no Brasil, sendo *Leonor de*

¹⁶⁹ As expressões que foram destacadas do citado prólogo constam da seguinte edição: DIAS, Antônio Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. In: CAFEZEIRO, Edwaldo (Coord.). *Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 63.

Mendonça o único publicado em vida do escritor, um ano depois da composição da peça. Enquanto permaneceu na Europa, o dramaturgo vivenciou os acontecimentos políticos e sociais que contextualizaram a produção teatral mais representativa da dramaturgia do Romantismo europeu, em especial, o teatro de William Shakespeare, Victor Hugo e Friedrich Schiller. Do último dramaturgo, traduziu a peça *A Noiva de Messina*, na qual observou a forma clássica de estrutura em versos e que o manteve ocupado até sua morte. Conforme Ruggero Jacobbi, estudioso da dramaturgia gonçalviana, o teatro e a literatura alemã constituíam duas grandes paixões estéticas de Gonçalves Dias.¹⁷⁰

A leitura das peças de Gonçalves Dias testemunha o contato do autor com as transformações ocorridas no drama histórico europeu quando, por influência da ideologia do Romantismo, a matéria dramática não é buscada na tradição greco-romana, mas em episódios mais recentes da história nacional dos países em que a ação dramática se localiza. As personagens principais do drama histórico, identificadas a partir dos títulos, representam na ficção as personagens do mundo referencial e o contexto histórico em que se inserem. É válido frisar que os assuntos históricos escolhidos pelo dramaturgo brasileiro foram buscados no passado europeu e não no nosso passado. Conforme Sábato Magaldi, à semelhança de alguns textos de Shakespeare (*Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *Rei Lear*), os títulos dos dramas de Gonçalves Dias “denunciam a preocupação com a pintura de grandes caracteres”. Magaldi acentua que as personagens do dramaturgo brasileiro, “como regra, cedem ao impulso do mal e se arrependem depois, resgatando-se ante o juízo eterno”.¹⁷¹ Contudo, as personagens Francisco Cenci (*Beatriz Cenci*) e, de certa forma, Dom Jaime (*Leonor de Mendonça*) configuram exceções a essa regra, pois nelas não se constata tal arrependimento.

Observa-se que tais dramas abordam assuntos acontecidos longe do contexto histórico brasileiro, em lugares distantes e em tempos remotos: *Patkull* é ambientado na Alemanha de 1707 (nas localidades de Mecklenburg e Dresden) e na Polônia (em Casemir, nas imediações de Posen); *Beatriz Cenci* é localizado no ano de 1598 na Itália, no castelo de Rocca Petrella entre Nápoles e Roma; *Leonor de Mendonça* é situado em Vila Viçosa, na fronteira de Portugal com a Espanha, e contextualizado na época de 1512; *Boabdil*, o último drama, tem sua

¹⁷⁰ JACOBBI, Ruggero. *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Porto Alegre: URGs, 1958, p. 39.

¹⁷¹ MAGALDI, op. cit., p. 73.

história desenvolvida em Granada, na Espanha, no final do domínio mouro.

A opção de Gonçalves Dias pela localização de seus dramas históricos em terra e tempo distantes configurou-se motivo de críticas a sua dramaturgia. De acordo com o ideário do Romantismo, as produções literárias deviam possuir certa dose de “cor local”, preceito definido por Victor Hugo referente à “impressão do característico” no drama, impregnado desta cor dos tempos. E, nesse aspecto, segundo o desenho ideológico da época, os dramas de Gonçalves Dias apresentavam-se em dissonância com a teoria geral do movimento do Romantismo. É neste ponto que cabe uma reflexão que tem seu ponto de partida na classificação desses textos como dramas históricos em conformidade com o padrão conceitual do Romantismo.

Assinala-se, com Antonio Candido, que Gonçalves Dias foi responsável pela reforma da literatura brasileira e pela consolidação, ao lado de José de Alencar, da nossa literatura nacional de cunho indianista. É considerável a valoração que Candido atribuiu à escrita sóbria e coesa do escritor. De acordo com o crítico, Gonçalves Dias foi o poeta “mais sóbrio e elegante” entre os românticos brasileiros, pois o traço peculiar de sua produção talvez incida no *engenho e arte* de promover a “coexistência da medida com o vigor, num tempo em que os temperamentos literários mais poderosos se realizavam pelo transbordamento”.¹⁷² Por outro lado, Alfredo Bosi expressa que Gonçalves Dias, conhecido como o poeta do indianismo, destacou-se em seu tempo por suas qualidades de poeta e pela consciência de seu fazer artístico, sendo considerado o “primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo”.¹⁷³

Todavia, enfatiza-se que Gonçalves Dias, o dramaturgo, foi pouco compreendido pela crítica brasileira do século XIX. De acordo com o ideário nacionalista, ambicionava-se que as produções literárias possuísssem certa dose de cor local, conforme já assinalado. O crítico José Veríssimo, em suas considerações sobre a ausência dessa característica na dramaturgia de Gonçalves Dias, levanta a possibilidade de aliar este fato à consciência nítida de que o autor teria de nossa sociedade, “a histórica e a atual”, não teria condições de oferecer ao poeta assuntos adequados à produção dramática.¹⁷⁴

¹⁷² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 401.

¹⁷³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 104.

¹⁷⁴ VERÍSSIMO, José. Disponível em: <virtualbooks.terra.com.br/literatura_brasileira/

Ao efetuar um balanço da literatura brasileira, Machado de Assis, em seu ensaio “Instinto de Nacionalidade” escrito em 1873, consignou que nenhum dos dramas de Gonçalves Dias “tem por teatro o Brasil”, mas reconheceu que os autores brasileiros, pelo “instinto de nacionalidade”, buscavam uma literatura independente da europeia, em especial da literatura portuguesa. Machado de Assis assinala que não se encontra na “vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro quanto universal”.¹⁷⁵ Censura também a corrente crítica que valida somente obras que tratam de assuntos locais, por acreditar que há na poesia de Gonçalves Dias não apenas assuntos indianistas e nacionalistas, porém um lirismo que retrata o ser humano em seus entusiasmos e suas fraquezas. Apesar de considerar tal característica, não reconhece serem as *Sextilhas de Frei Antão* e os dramas de Dias expressões típicas do Romantismo literário brasileiro, pelo fato de ambos não privilegiarem nosso país na arquitetura poética.

Em contrapartida, Machado de Assis, crítico severo em relação aos autores brasileiros, considera Shakespeare um dramaturgo “essencialmente inglês” e suas peças, mesmo aquelas que não abordam assuntos que contemplem a história inglesa ou não se situem em solo inglês, como obras pertencentes à literatura inglesa. Cito, para exemplificar essa contestação, duas peças: *Otelo*, cuja ação ocorre em Veneza, e *Hamlet*, que aborda a história do jovem príncipe da Dinamarca.

Entre os críticos e os estudiosos da dramaturgia do Romantismo, depara-se com aqueles que procuram nele vestígios da “euforia nacional”. Para Alfredo Bosi, “em termos de valor”, o teatro “romântico” deve ser distinguido como “menor”, pois “se exauriu no programa de nacionalizar a nova literatura”. Quanto à produção dramática de Gonçalves Dias, o crítico destaca apenas *Leonor de Mendonça*, comparando-a com o teatro lusitano e, em especial, com o drama *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garret. Vale transcrever um fragmento do texto de Bosi no qual tece elogios a Gonçalves Dias “não só pela elegância da prosa levemente guindada como pelo uso livre dos sucessos, urdidos em função de constantes românticas: o amor fatal, o peso dos preconceitos, a força resolutiva das grandes paixões”.¹⁷⁶

Historia_Literaura Brasileira>. Acesso em: 28 de set./2009.

¹⁷⁵ ASSIS, Machado de. Literatura Brasileira. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 133-135.

¹⁷⁶ BOSI, op. cit., 2006, p. 147 e 151.

Outros estudiosos defendem interpretação diversa. Por exemplo, Ruggero Jacobbi estima o valor de “legítima obra-prima” à peça *Leonor de Mendonça*, contemporânea dos autores românticos da “fase byroniana”, segundo a avaliação do crítico, na forma em que esta se realizou nos países de língua neolatina e na absorção da temática “mística ou sádica” dos ingleses e dos alemães.¹⁷⁷ Além disto, o crítico Décio de Almeida Prado considera *Leonor de Mendonça* “não só o mais belo drama romântico brasileiro, mas o único que tem sido revivido com certa frequência em versões modernas”. Pondera ainda que a “força que move as personagens” não se orienta pela “fatalidade cega e incompreensível”, mas por “algo que antecipa de perto o determinismo psicológico e social de nossos dias”.¹⁷⁸ Com a mesma diretriz crítica, João Roberto Faria considera Gonçalves Dias o primeiro dramaturgo brasileiro capaz de compreender, aceitar e adotar os princípios da estética teatral do Romantismo. Avança em suas considerações ao ponderar que se Gonçalves Dias tivesse escolhido o caminho do melodrama, ao invés de seus dramas históricos, teria “empobrecido sobremaneira a psicologia das personagens, que forçosamente seriam constituídas por um prisma maniqueísta”.¹⁷⁹

Na corrente dos críticos que reconhecem o valor da dramaturgia de Gonçalves Dias, encontra-se Sábato Magaldi que inclui o nosso dramaturgo nos exemplos dos autores da história do teatro, cuja obra foi pouco reconhecida em sua época e apenas consagrada na posteridade. Essa consagração se expressa nas várias montagens mais atuais do texto de Gonçalves Dias, colocando por terra o “preconceito” de considerar *Leonor de Mendonça* um texto não passível de encenação. Magaldi reconhece que nos dois primeiros dramas, *Patkull* e *Beatriz Cenci*, faltava ao autor a experiência necessária para a construção de um bom texto dramático, porém, em *Leonor de Mendonça*, distingue que o instrumento teatral está afiado e “o gênio poético supre com a inspiração à falta de domínio cênico”.¹⁸⁰

Em outra leitura intitulada “O drama do amor: Gonçalves Dias”, o crítico Almeida Prado discute o sentimento amoroso como “alvo” que

¹⁷⁷ De acordo com Ruggero Jacobbi, a filiação de Gonçalves Dias a “este clima” torna-se evidente no “tipo sádico-neurótico do implacável Dom Jaime” e no “amor autodestruidor e masoquístico do Alcoforado”. Também, *Leonor* enquadra-se nesse clima ao ser, “mais uma vez, a ‘perseguida’ dos romances negros de Lewis e de Ann Radclif”. JACOBBI, op. cit., p. 70.

¹⁷⁸ PRADO, op. cit., 2003, p. 47-48.

¹⁷⁹ FARIA, op. cit., p. 44-45.

¹⁸⁰ MAGALDI, op. cit., p. 71.

ocupa o pensamento do dramaturgo, pois “além de gerar a ação, ocasionando-a e dinamizando-a, a paixão afirma-se como um valor em si mesma, uma das justificativas, porventura a maior, da existência humana”.¹⁸¹ O crítico considera que o amor associa-se, de maneira direta, à morte nos dramas de Gonçalves Dias. Tal assertiva conduz o leitor a considerar a associação amor e morte como uma reverberação do mito de Tristão e Isolda, que nas palavras de Denis de Rougemont reproduz-se em “filigranas” na literatura ocidental.

Abro um espaço nesta unidade para nela inserir um sumário dos outros três dramas de Gonçalves Dias, pois considero necessário estabelecer entre eles e *Leonor de Mendonça* um elo de aproximações e afastamentos em torno da categorização de drama histórico e da repetição, entre eles, dos temas *amor, traição e violência*. Além disso, o perfil tecido pela apresentação da produção dramática do autor permite contextualizá-lo, no quadro de referência da obra de Gonçalves Dias, ao texto *Leonor de Mendonça*.

O primeiro drama de Gonçalves Dias encontra fundamentação histórica e estética, conforme aponta Ruggero Jacobbi, em duas fontes: a *História de Carlos XII* (1731), de Voltaire, e a peça histórica *Wallenstein* (1799), de Schiller. A primeira fornece as informações históricas, “material”, que é a vida de Carlos XII da Suécia. Já a segunda fonte, de cunho literário e teatral, ministra as informações estabelecidas na Guerra dos Trinta Anos e a inspiração estética eixada no movimento *Sturm und Drang*. A personagem título encontra seu modelo histórico na figura de Johann Reinhold Patkul, um político da Livônia que passou a lutar contra Carlos XII na Grande Guerra do Norte (1700-1721) e morreu em 1707, tendo sido submetido ao suplício da roda. Tais fontes reforçam o cunho histórico do drama de Gonçalves Dias e desmentem, conforme Jacobbi, “uma das lendas do texto”: de que seria ele um “dramalhão de pura fantasia, escrito sob a influência do teatro popular de tipo folhetinesco”.¹⁸²

O drama *Patkull* está estruturado em cinco atos. As personagens do drama estão assim distribuídas: Patkull, gentil-homem da Livônia e, durante a guerra de trinta anos, embaixador do rei Augusto II; Namry Romhor, a Duquesa de Mecklenburg, noiva de Patkull; o alquimista Paikel, amigo de Patkull e antigo namorado de Namry; Bertha, doméstica da Duquesa; Wolf, pajem de Patkull; e rei Augusto II. A ação

¹⁸¹ Este capítulo encontra-se inserido na obra *O Drama Romântico Brasileiro*. In: PRADO, op. cit., 1996, p. 91.

¹⁸² JACOBBI, op. cit., p. 49-59.

tem início com Namry e Bertha conversando. A primeira declara-se infeliz, por ser obrigada a casar-se com Patkull em quem reconhece qualidades de herói, mas não o ama. Seu grande amor é Paikel, pretendente desaprovado pelo pai da moça. Em outra cena, Patkull demonstra seu completo amor por Namry. Logo depois, Paikel entra em cena, porém, ele e Namry fingem não se conhecer. Na cena seguinte, Paikel persuade Patkull a lutar contra Carlos XII em favor do rei Augusto II. Patkull argumenta contra a proposta, pois por amor à Namry tinha decidido não mais lutar, mas Paikel o convence a aceitar a luta, acendendo-lhe aspirações patrióticas já desvanecidas. Ao aceitar o apelo de Paikel, assina Patkull, dessa maneira, a própria condenação: perder sua vida e, ao mesmo tempo, sua amada.

PAIKEL – Um dia será pesado na balança da justiça eterna, não o bem que fizemos, mas o bem que poderíamos ter feito – Queres tu salvar teus irmãos?

PATKULL – Se a minha vida a mim só pertencesse de bom grado a dera ao primeiro que ma pedisse. [...] Mas vê tu? Eu prometi a um homem no ato mais solene da vida – o da morte – defender sua filha, que eu amo, que sem ele ficou órfã, e ficaria viúva sem mim [...].¹⁸³

Mais tarde, Paikel conversa com Namry e ao final a abraça, Bertha os flagra neste enlaço. Na sequência, Bertha conversa com Paikel, sendo que o teor do diálogo revela o antigo laço amoroso entre eles, assim como também os antecedentes criminosos do alquimista. Bertha havia sido seduzida por Paikel, deixou a casa dos pais para segui-lo e foi abandonada. Neste reencontro, mais uma vez deixa-se seduzir por Paikel e mais uma vez é humilhada. Bertha decide vingar-se e pede a Wolf que vá ao encontro de Patkull para contar-lhe que Namry ama outro homem, Paikel. Ao mesmo tempo, Namry recebe a notícia da prisão de Patkull, condenado à morte em virtude da traição do rei Augusto II, que o entrega a Carlos XII. A noiva decide-se por interceder em favor de Patkull junto ao rei Augusto II. No entanto, não é atendida.

No cárcere, Patkull alimenta esperanças de libertação, logo destruídas diante da notícia mentirosa de Bertha transmitida por Wolf: o amor recíproco entre Namry e Paikel. A seguir, chega Paikel que, arrependido de sua traição a Patkull, tenta salvá-lo, mas é impedido por Bertha que o delata aos guardas como traidor do rei. Sozinho, Patkull

¹⁸³ DIAS, Antônio Gonçalves. Patkull. In: CAFEZEIRO, op. cit., p. 233.

reflete sobre a traição e o grande amor que ainda sente por Namry. Em seguida, Namry encontra Patkull que a abraça com ternura. Logo, Patkull é levado pelos soldados. Ele chora, não por sua morte, mas pelo amor de sua Namry, confessando que suas lágrimas, “nascidas de um coração que ama”, nunca foram derramadas “no travado das pelepas”. Na cena final, convencida de seu amor por Patkull, ela declara: “Sempre eu – sempre a tua Namry – Patkull – Tua Namry – desgraçada – que eternamente será viúva sem nunca ter sido esposa”.

Assim, os temas de *amor*, *traição* e *violência* são bem desenhados no texto de estreia de Gonçalves Dias. Exemplo do homem que ama mesmo não sendo amado, Patkull vive o conflito entre o *amor à pátria* e o *amor-paixão* e morre traído por ambos, vítima da violência e da execução injusta. As duas personagens femininas apresentam-se em posições antagônicas com relação ao tema da traição, Namry sofre passivamente os reflexos da violência e da traição, ao passo que Bertha sofre a traição de seu amor por Paikel e, por vingança, o trai. Para Sábato Magaldi, o amor à pátria e o amor à causa popular em *Patkull* confundem-se “com a própria natureza reta” da personagem-título, fundada nos valores humanistas da amizade e do amor pregados por Schiller.¹⁸⁴ Admite Ruggero Jacobbi que a peça resistiria à “prova da ribalta”, desde que uma série de cortes fosse aplicada. Tais como: a “superabundância de metáforas e truques retóricos, que tornam intragáveis a eloquência amorosa de Patkull e ridícula a perfídia de Paikel”.¹⁸⁵

Gonçalves Dias, em seu segundo drama, tem como possíveis fontes de inspiração, conforme Almeida Prado, a tragédia *The Cenci* (1918), de Percy Bysshe Shelley, e a crônica *Les Cenci* (1837- 1839), de Stendhal.¹⁸⁶

O drama de Gonçalves Dias organiza-se em cinco atos. A ação do drama centra-se no amor incestuoso de Dom Francisco Cenci por sua filha, Beatriz Cenci. No elenco encontram-se as personagens: Lucrécia Petroni, sua esposa; Márcio, jovem apaixonado por Beatriz; Paulo, mordomo de Dom Francisco; Letícia, camarista de Lucrécia; Abade Olímpio Petroni, irmão de Lucrécia; e alguns jovens da corte. Além deles, constam como figurantes um pajem, cavaleiros, damas e

¹⁸⁴ MAGALDI, op. cit., p. 73.

¹⁸⁵ JACOBBI, op. cit., p. 60.

¹⁸⁶ O crítico cita também, como outra fonte de inspiração de *Beatriz Cenci*, o quadro de Guido Reni, cuja reprodução em gravuras circulava por toda a Europa. PRADO, op. cit., 1996, p. 92-93.

máscaras. A peça inicia-se com um enigma: qual é a identidade do cavaleiro que realiza serestas para Beatriz Cenci? Incomodado com a situação, Dom Francisco organiza um sarau para apresentar Beatriz e descobrir o admirador secreto. Com uma personalidade ingênua e inocente, tendo sido enclausurada pelo pai por muitos anos, a moça não percebe as investidas incestuosas de seu genitor. Ao descobrir a identidade de Márcio, o jovem apaixonado por sua enteada, Dona Lucrécia arquiteta em sua câmara uma entrevista de Beatriz com Márcio, ocasião em que o jovem casal troca promessas de amor. Dom Francisco, informado pelo mordomo da entrevista, bate à porta da câmara de Dona Lucrécia e Márcio esconde-se. Dom Francisco alcança duplo intento com esse ato: intimidar Dona Lucrécia a comparecer ao sarau, sob pena de acusá-la de adultério, e garantir, dessa maneira, a presença de Beatriz. Nas cenas seguintes, a ação gira em torno do sarau, onde tem lugar a apresentação de Beatriz aos convidados. Dona Lucrécia encontra seu irmão Olímpio e pede-lhe para vingar a “mão pesada de Dom Francisco” e a traição deste. O abade acovarda-se, pois almeja o cargo de cardeal. Na sequência, Beatriz entra em cena “correndo e descompassada”, após, fora de cena, ser violentada pelo pai.

O segundo ato inicia com Dona Lucrécia e sua tentativa de convencer Beatriz a vingar-se: “Pensa em vingar-te. – É doce o pensamento da vingança, e depois dela podemos desejar morrer”. A jovem rejeita, em princípio, a atitude de vingança, reconhecendo o laço de paternidade que os une. Porém, não ignora ser “vingativa em extremo”, pois, como revela sua fala dirigida a Dom Francisco: “Notai que sou da vossa raça, e que o vosso sangue me corre nas veias”. A decisão pela vingança acontece no momento em que se sente ultrajada pelo pai na ocasião mesma em que Márcio irá pedir sua mão, decidindo-se a revelar a todos o episódio da noite anterior. Márcio declara vingança. Da mesma forma, Dona Lucrécia Petroni e Beatriz Cenci desejam vingar-se. Beatriz promete dinheiro ao mordomo para que ele a ajude em seu plano: colocar ópio no vinho de Dom Francisco com o intuito de facilitar a vingança de Márcio. Dona Lucrécia participa do assassinato ao trocar o ópio de Beatriz por veneno. O plano de Beatriz não se realiza, pois Paulo advertiu seu senhor dos planos da moça. Fora de cena, Dom Francisco luta com Márcio, saindo vitorioso. Ao perceber a morte de seu amado, Beatriz cai desmaiada. Na cena final, Dona Lucrécia conta a Dom Francisco que o envenenou: “A escrava vinga-se do Senhor que era um infame, – e a mulher vinga-se do marido que era

grosseiro e covarde. Estás envenenado”.¹⁸⁷ Fraco e com dor no peito, Dom Francisco consegue ainda apunhalar a esposa, caindo ao lado dela.

O tema da violência ocupa neste drama a posição central. Trata-se da violência contra as mulheres, pois Dom Francisco usa de violência física, “do mais forte contra o mais fraco”, contra a esposa e a filha. Encontram-se ecos dessa violência nas relações de Dom Jaime e a esposa em *Leonor de Mendonça*. Já os temas de *amor* e *traição* ocupam posição periférica. O primeiro tema está presente no casal Beatriz Cenci e Márcio, herói que morre pela honra da amada, e apresenta-se, de maneira doentia, em Dom Francisco. O segundo é sofrido por Lucrecia Petroni, personagem que revela expressiva carga dramática ao travar a batalha para salvar sua própria honra e a honra da enteada, Beatriz Cenci, ambas vítimas da traição de Dom Francisco, esposo e pai.

Quanto à composição narrativa desse texto, Sábato Magaldi assinala a utilização de “recursos fáceis” pelo autor, circunstância que, na sua visão, reduz “o mérito da obra”: a morte “obscura e sem luta” do jovem Márcio que diminui o caráter de herói da personagem; a inverossimilhança do recurso da vingança, o “vinho temperado com ópio”; e o comportamento de Paulo que serve “mais aos desígnios do autor que aos imperativos do texto”.¹⁸⁸ Também Almeida Prado questiona o valor deste drama por faltar ao jovem dramaturgo, em sua opinião, o amadurecimento das ações dramáticas e a vivência do palco,¹⁸⁹ capazes de auxiliá-lo na construção do texto.

Boabdil, o último drama de Gonçalves Dias, foi inspirado em textos já conhecidos como *Gonzalve de Cordoue*, de Florian, em fins do século XVIII; *O Último Abencerrage*, de Chateaubriand, em 1826; e *Narrativas de Alhambra*, de Washington Irving, em 1832. Em todos os textos, a personagem Boabdil parece inspirada na figura de Abu Abd-Alah Mohamed XII, o último rei mouro, responsável pela rendição de Granada aos espanhóis.¹⁹⁰

Arquitetado em cinco atos, este drama histórico retrata a história do triângulo amoroso entre as três personagens: Zorayma, a rainha; Boabdil, o rei mouro; e Ibrahim, antigo enamorado de Zorayma. Neste enredo, participam outras personagens: Ayxa, mãe de Boabdil; Alhamur, chefe dos Abencerrages; Muley-Hassam, chefe dos Gomeles;

¹⁸⁷ DIAS, Antônio Gonçalves. Beatriz Cenci. In: CAFEZEIRO, op. cit., p. 193

¹⁸⁸ MAGALDI, op. cit., p. 78.

¹⁸⁹ PRADO, op. cit., 1996, p. 100.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 93.

Mula, cavaleiro Zegri; um dervis; cavaleiros; damas; pajens; e representantes das três facções: Gomeles, Zegris e Abencerrages. Enquanto acontece um “sarau”, oferecido pelo rei Boabdil, sua mãe Ayxa e o chefe Muley temem pelo futuro do reino, pois Boabdil tem efetuado muitos gastos com saraus, não se preocupando com a aproximação dos exércitos da Espanha. Eles confabulam um plano para afastar a causa das intemperanças de Boabdil: sua esposa, Zorayma. Na cena seguinte, Ibrahim, antigo chefe dos Abencerrages, volta de seu exílio com outra personalidade: Aben-Hamet, para vingar-se de Zorayma em virtude da recusa ao pedido de casamento. Ao conversar com Aben-Hamet, o rei Boabdil não reconhece o antigo chefe Ibrahim, mas descobre que seu “novo amigo” não quer ficar em Granada, pois ama sem ser correspondido. Um dervis traz notícias ao rei sobre as vitórias dos cristãos, pressagiando a destruição do reinado de Boabdil:

UM DERVIS – Vergarás a tua cabeça com o peso das tuas culpas, porque partiste o pão e o sal com os inimigos de Mafoma: transformarás o cetro em punhal, e o teu trono cairá minado pelo sangue de tantas vítimas inocentes! E aqueles que te deveriam amar, a quem amas – esposa – mãe, amigos, serão a origem, o instrumento, a causa da tua perdição!¹⁹¹

E assim acontece: Ayxa escuta Zorayma e um homem (Aben-Hamet) marcando um encontro. Boabdil pede que Aben-Hamet encontre a rainha e o seu amante no local indicado por Ayxa, sem saber que Aben-Hamet era quem havia marcado o encontro secreto com a rainha. A pedido de Ayxa, Muley vai ao local. Durante o encontro, Zorayma confessa seu amor a Ibrahim (Aben-Hamet) e eles se abraçam. Alhamur, amigo de Ibrahim, interrompe-os para avisá-los que lhes armaram uma cilada e Zorayma desmaia, deixando cair sua grinalda sobre o gramado, a prova de sua traição. Eles fogem, mas um Zegri, encarregado por Muley, avista a rainha com um Abencerrage. No ato final, Ayxa expõe a prova da infidelidade de Zorayma: a grinalda encontrada no jardim. Alhamur anuncia a aproximação dos espanhóis.

Na sala de julgamento, Ayxa revela a Boabdil que Ibrahim e Aben-Hamet são a mesma pessoa, sendo ele a única possibilidade de salvação do reino, mas para isso Boabdil precisa perdoo-lo. A entrada dos espanhóis no castelo não impede a vingança do rei de Granada que

¹⁹¹ DIAS, Antônio Gonçalves. Boabdil. In: CAFEZEIRO, op. cit., p. 313.

mata os Abencerrages, inclusive Ibrahim e, depois, a esposa. Na última cena, a rainha Zorayma morre, declarando seu amor a Ibrahim e perdendo Boabdil.

As personagens em seus conflitos de *amor, traição e violência* nesse drama dialogam com os demais dramas, em especial com *Leonor de Mendonça*. Em contrapartida, em *Boabdil* não se constata arrependimento no perfil comportamental da personagem Zorayma, arrependimento este que se verifica em Namry e, de certa forma, também em Leonor de Mendonça. O amor de Boabdil por Zorayma apresenta-se mais forte do que o amor à terra, pois a preocupação com a vingança relega a plano secundário o cuidado com a defesa do califado. Para Sábato Magaldi, a frágil arquitetura de *Boabdil*, contaminado pelo folhetinesco e cheio de peripécias fantásticas, pode ser atribuída à pouca familiaridade de Gonçalves Dias com a carpintaria teatral, constituindo essa peça uma espécie de retrocesso na genealogia das obras do autor, “sem acréscimo de nenhum significado para o dramaturgo”.¹⁹² Essa inclinação pelo folhetinesco refletiria, talvez, na hipótese de Magaldi, a esperança de ser representado por João Caetano.

Em *Leonor de Mendonça*, o interesse pelos aspectos da realidade fática faz-se presente no desejo do dramaturgo de narrar o assassinato da Duquesa da Casa de Bragança, ocorrido em dois de novembro de 1512, tendo como executor do crime seu esposo, Dom Jaime de Bragança.¹⁹³ O registro do crime consta na *História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Vida do Duque Dom Jayme*, acrescentado, a título de posfácio, à peça de Gonçalves Dias. Tal registro oferece indícios de um ato de justiça motivado pelo adultério, pois é relatado que os corpos de Antonio Alcoforado e Dona Leonor encontravam-se “um junto do outro” na câmara da Duquesa. De acordo com Almeida Prado, a afinidade existente entre o dramaturgo brasileiro a este acontecimento histórico português reforça-se na publicação de uma crônica *Leonor de Bragança* na Revista Literária de Portugal em 1838, ano em que Gonçalves Dias chega a Coimbra.¹⁹⁴

¹⁹² MAGALDI, op. cit., p. 75.

¹⁹³ Depois de Gonçalves Dias, outras duas versões dramáticas do crime de Vila Viçosa são registradas pela pesquisadora Ivete Huppes, ambas de dramaturgos portugueses. São elas: *Leonor de Bragança* (1873), de Alfredo Ansú, e *Dom Jaime de Bragança* (1963), de Manuel Fragoso. HUPPES, Ivete. Drama histórico. In: *Melodrama*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 55-56.

¹⁹⁴ PRADO, op. cit., 1996, p. 93.

Algumas informações socioculturais sobre a dramaturgia de Gonçalves Dias são aqui oportunas. *Beatriz Cenci* foi escrita conforme o entusiasmo do poeta pelo teatro em si, pois o dramaturgo desejou fazer “apenas teatro, bem ao gosto do público”, seguindo o impulso da maioria dos poetas românticos, que era “estabelecer um diálogo aberto entre a poesia e o povo”, conforme as palavras de Jacobbi. No entanto, a peça foi proibida pelo Conservatório Dramático Nacional¹⁹⁵ do Brasil como uma “peça imoral” por abordar temas “proibidos” como o incesto e o parricídio. Temas como estes, considerados proibições morais, eram abordados pela dramaturgia do Romantismo, a qual se não os defendia, também não os condenava. Cito, apenas a título de exemplo, Alexandre Dumas em *Antony* (1831) e *A Torre de Nesle* (1832), assim como também Victor Hugo em *O Rei diverte-se* (1832). Não obstante, a publicação do drama *Beatriz Cenci* foi permitida e recebeu dos censores elogios quanto à escritura e à “inovação temática”. É interessante lembrar que, no prólogo de *Leonor de Mendonça*, Gonçalves Dias fez críticas ao Conservatório Dramático Nacional no mesmo ano em que o corpo de censores vetou a encenação de *Beatriz Cenci*.¹⁹⁶ Quanto à representação, *Leonor de Mendonça* foi recusada pelo ator mais prestigiado da corte brasileira, João Caetano. Também *Patkull* e *Boabdil* não foram encenadas nos palcos da sociedade oitocentista brasileira.¹⁹⁷ Cabe aqui reproduzir um comentário de Magaldi sobre a impossibilidade de comunicação desses textos com a plateia brasileira, daí ficar-se no campo das hipóteses “ao tentar uma justificativa para o fato de nenhuma das quatro peças terem (sic) sido representadas nos palcos de Rio de Janeiro e São Paulo”.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Conforme Cafezeiro e Gadelha, a “iniciativa de fundação” do Conservatório Dramático Nacional, por escritores como Araújo Porto-Alegre e Martins Pena, em 1843, apresentava “caráter ambíguo”: pretendia-se “disciplinar o gosto” e, ao mesmo tempo, estabelecer “a função censória”. Registram, ainda, os historiadores que a peça *As Asas de um Anjo* (1958), de Martins Pena, foi vetada pela censura como imoral, por tratar de um dos temas considerados “imorais” em *Beatriz Cenci*, o incesto. Em relação a este acontecimento, os historiadores assinalam que “o problema não é de moralidade. Afinal, sedução, incesto e estupro e outros temas tidos como inconvenientes têm sido tratados desde que se faz dramas ou comédias no mundo”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 127-258.

¹⁹⁶ João Roberto Faria analisa a data da proibição do drama *Beatriz Cenci* (novembro de 1846) com a data do prólogo de *Leonor de Mendonça* (setembro de 1846): “se essas datas forem corretas, não houve retaliação, mas análise refletida do papel desempenhado pelo Conservatório”. FARIA, op. cit., p. 49.

¹⁹⁷ Ruggero Jacobbi registra que a peça *Boabdil* foi traduzida para o alemão e encenada em Dresden. Conforme o crítico, “Gonçalves Dias acentuava suas ligações com Schiller, a tal ponto que a peça só foi compreendida e apreciada na Alemanha”. JACOBBI, op. cit., p. 40.

¹⁹⁸ MAGALDI, op. cit., p. 71-75.

Parece oportuno destacar o posicionamento do dramaturgo em relação à finalidade estética do drama e à defesa da liberdade de pensamento para a arte.¹⁹⁹ A primeira proposição de Gonçalves Dias funda-se na prevalência da representação sobre a publicação do texto, em outras palavras, o reconhecimento da superioridade do teatro sobre a literatura dramática. Ao autor escapou a evidência de que todo texto de teatro é feito para ser representado. Esta evidência, admitida por todos, de que toda peça é feita para ser representada, não inviabiliza a existência do texto para a literatura dramática, pois são as publicações das peças que fornecem subsídios para a organização da genealogia da dramaturgia. A seguir, Gonçalves Dias reconhece que apesar de a representação ser um direito de todos, apenas será exercida se houver a aprovação de um órgão público, o “conservatório na Corte” e as “delegacias de polícia no interior”, que detém o poder de “veto onipotente contra o qual não há recurso”. A liberdade de pensamento no drama não depende apenas da faculdade de criação, mas também da publicação, que ele nivela à representação nos palcos de teatro, dito de outro modo, somente os palcos dão ao público a divulgação necessária do texto. Admite que o drama publicado possa ser uma obra literária, mas sua não representação invalida sua posição, tira-lhe o caráter de peça teatral.

Leonor de Mendonça, ainda que tenha obtido aprovação pelo Conservatório Dramático, não foi encenada nas grandes cidades da época, Rio de Janeiro e São Paulo. Conforme informa Sábato Magaldi, essa peça “passou pelo palco maranhense”.²⁰⁰ É de conhecimento geral

¹⁹⁹ Transcreve-se aqui, por considerar oportuno, trechos do posicionamento de Gonçalves Dias: “O drama é feito para ser representado, e entre nós só podem ser representados os que forem aprovados pela censura competente; de maneira que o nosso Conservatório Dramático na Corte, e um delegado ou subdelegado de polícia nas províncias, têm um veto onipotente contra qual não há recurso [...]. A liberdade de pensamento no drama não é como nós a entendemos, a só faculdade de o criar, mas também a de o publicar; e a sua publicação é a récita. Se o drama não for representado, será bom como obra literária, mas nunca como drama. Se o drama não pode ser representado, mas o promotor consente que ele corra livremente impresso, dizem alguns que fica salva a liberdade de pensamento, e eu entendo que ela é muito mal entendida”. DIAS, Antônio Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. In: CAFEZEIRO, op. cit., p. 65-66.

²⁰⁰ Interessa registrar aqui algumas montagens expressivas de *Leonor de Mendonça*. A primeira delas ocorreu no Teatro do Estudante do Brasil em 1939, sob a direção da atriz e professora portuguesa Esther Leão. A segunda encenação realizou-se no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1954, na comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo, sob a supervisão de Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado e direção geral de Adolfo Celi. O elenco era composto por Cleyde Yaconis (Leonor de Mendonça), Paulo Autran (Dom Jaime) e Sérgio Cardoso (Antonio Alcoforado). A terceira montagem, também pelo TBC, teve lugar no Rio de Janeiro em 1957, sob a direção de Ziembinski e protagonizada por Cleyde Yaconis, novamente no papel de Leonor de Mendonça, faziam parte do elenco: Leonardo Vilar, Egydio Eccio, Fredi

que a plateia composta por membros da sociedade burguesa do Segundo Império era moldada no gosto pelos melodramas com seus enredos maniqueístas. Circunstância esta que, talvez, tenha motivado a longa espera para sua encenação. O escritor e crítico Araújo Porto-Alegre, no artigo “O Nosso Teatro Dramático”,²⁰¹ atribuiu a culpa da “crise e estagnação do teatro” da primeira metade do século XIX a João Caetano e ao público brasileiro. Este último por contentar-se “com peças e espetáculos de baixa qualidade”, e o primeiro por investir apenas em textos em cujo rol de personagens pudesse ser encontrado um papel condizente com seu perfil de diretor e de primeiro ator.

3.1 LEONOR DE MENDONÇA – LEITURA DA COMPOSIÇÃO NARRATIVA

A teoria clássica da divisão dos gêneros literários em épica, lírica e dramática imperou por longo tempo, desde o Classicismo grego até os períodos clássicos ocidentais: Renascimento, Barroco e Neoclassicismo. A Modernidade pôs em dúvida a posição fundamental desses três gêneros (épico, lírico e dramático) quando questionou a divisão tripartida como núcleo da teoria dos gêneros. Porém, esses opositores assinalam que continuam sem explicação os motivos pelos quais eles são, ainda, tomados como “gêneros fundamentais”.²⁰²

Em decorrência da questão do gênero ser matéria controvertida, como já foi pontuado no prólogo, faz-se necessária a escolha de uma visão teórica capaz de orientar o presente estudo. Contudo, tal adoção não implica em comprometimento integral com ela ou com quaisquer outras múltiplas vertentes que regem a matéria nos quadros da teoria literária. Trata-se, nesta dissertação, de construir uma espécie de modelo combinatório, tecido no aproveitamento de algumas teorias e hábil para dar sustentação às leituras a serem efetuadas.

Ao efetuar a leitura de *Leonor de Mendonça* em sua arquitetura estrutural, entregou-se uma vereda aberta por Patrice Pavis: a presença

Kleemann, Célia Biar, Jorge Chaia e Raul Cortez. Uma outra montagem dessa peça foi realizada pelo Teatro Popular do Sesi em 1974, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz. MAGALDI, op. cit., p. 71.

²⁰¹ FARIA, op. cit., 1996, p. 54.

²⁰² TODOROV, op. cit., p. 43.

do narrador documentada nas indicações cênicas, partindo do pressuposto de que “estas informações são tão precisas e sutis que pedem uma voz narrativa”.²⁰³ Como tópico preliminar, cabe esclarecer que a leitura processa-se em quatro etapas. Na primeira delas, descreve-se a peça a partir do interregno estabelecido pelos atos, com seus quadros e suas cenas; na segunda, circunstanciam-se os caracteres tanto do cenário quanto das didascálias; na terceira, localiza-se a presença das personagens em função das cenas; e, na última etapa sumarizam-se os acontecimentos a partir das falas das personagens que desenham a cena.

Em observância ao modelo estrutural da tragédia no Romantismo, Gonçalves Dias divide *Leonor de Mendonça* em três atos,²⁰⁴ forma distinta da estrutura adotada em seus outros três dramas, todos apresentados em cinco atos. Entretanto, a ação da peça *Leonor de Mendonça* fragmenta-se em cinco quadros, cada um subdividido em números diferentes de cenas. Os três primeiros quadros são compostos por nove cenas cada um; e os dois últimos são desenvolvidos no quarto quadro por sete cenas e no quinto, por nove cenas. A distribuição dos cinco quadros obedece ao seguinte arranjo dos atos: dois, no primeiro; um, no segundo; e dois quadros no terceiro ato.²⁰⁵

Interessa ressaltar que a divisão das peças em três atos não foi um modelo adotado pela maioria dos dramas históricos do Romantismo brasileiro. Dos textos estudados, encontra-se apenas *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró, dividido em três atos – e um prólogo. Porém, em outros dramas é possível observar-se uma maior liberdade na estruturação de

²⁰³ PAVIS, op. cit., p. 207.

²⁰⁴ A tragédia ática, termo utilizado por Nietzsche em *A Origem da Tragédia*, era representada sem interrupções ou entreatos e mesmo as intervenções do coro não denotavam pausas. Porém, na *Arte Poética*, de Horácio, *Epistula ad Pisones*, há uma passagem alusiva à divisão de peças em cinco atos. Assim, Horácio consigna que “[...] para ser reclamada e voltar à cena, não deve uma peça ficar aquém nem ir além do quinto ato; nem intervenha um deus, salvo se ocorrer um enredo que valha tal vingador; nem se empenhe em falar uma quarta personagem. Que o coro desempenhe uma parte na ação e um papel pessoal; não fique cantando entre os atos matéria que não condiga com o assunto, nem se ligue a ele estreitamente”. HORÁCIO. *Arte Poética: Epistula ad Pisones*. In: ARISTÓTELES, op. cit., 1981, p. 60.

²⁰⁵ A numeração nas duas edições lidas de *Leonor de Mendonça* não observa a mesma figuração. Na edição organizada por Flávio Aguiar, os numerais romanos servem para titular os atos, os quadros e as cenas. Todavia, na edição de responsabilidade de Edwaldo Cafezeiro, aqui adotada, depara-se com diferentes representações numéricas: os algarismos romanos são usados nas cenas, enquanto para os atos e os quadros utiliza-se a enumeração por extenso. Em outras palavras, os três atos apresentam seu título por extenso, *ATO PRIMEIRO*, antecedendo todos os títulos dos cinco quadros que são numerados de forma sequencial, independente do ato ao qual pertençam. Ao contrário, as cenas obedecem a uma titulação numérica dependente do quadro.

atos: *Calabar*, de Agrário de Menezes, é estruturado em cinco atos; *O Jesuíta*, de José de Alencar, e *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves, apresentam-se com quatro atos cada um, preludiando o número de atos dos dramas naturalistas europeus, como é o caso de Ibsen, que usava, por vezes, três ou quatro atos. Victor Hugo, no prólogo de *Cromwell*, mostrou-se incomodado com a problemática da partição do drama em atos e cenas.

Após a titulação do quadro, a voz narrativa procede à descrição do cenário. Vale demarcar, à guisa de informação, a presença da ruptura no drama de Gonçalves Dias dos preceitos da tragédia clássica em relação à unidade de lugar, pois a ação ocorre no palácio ducal e na casa *modesta* da família Alcoforado.²⁰⁶ Nos dois quadros iniciais, constituintes do primeiro ato, o cenário descrito é idêntico para as dezoito cenas, observando a seguinte indicação: *A cena representa uma sala com um toucador, portas laterais, porta no fundo, um banco e mesa com bancais de damasco, algumas cadeiras de espaldar; decoração da época*. No segundo ato, onde as seis primeiras cenas ocorrem, o cenário é assim descrito: *A cena representa uma sala modesta em casa do velho Alcoforado*. E as três cenas seguintes têm lugar no palácio do Duque sob análoga indicação: *Em uma câmara do palácio do Duque*. Por último, no quadro quarto do ato terceiro, o cenário é delineado da seguinte forma: *A cena representa a câmara da Duquesa: um leito de cortinados, cadeira e mesa*.²⁰⁷ Nas nove cenas do quinto quadro do mesmo ato a ação transcorre em uma espécie de capela particular do palácio, cujas peças cênicas são assim descritas:

QUADRO QUINTO

A cena representa um aposento no palácio do Duque, do lado direito um altar paramentado de

²⁰⁶ Em relação à representação da peça, interessa registrar a informação de Décio de Almeida Prado relativa à possibilidade de variação, no transcorrer da peça, do local de ação, desde que o cenário, complemento visual do texto, “informasse precisamente ao público onde se achavam as personagens”. In: GUINSBURG, op. cit., p. 172.

²⁰⁷ Também, em outros dramas de Gonçalves Dias, encontram-se descrições de cenário lacunosas. Dessa maneira, no primeiro ato de *Patkull*, a voz narrativa expõe a seguinte indicação: “Uma sala em casa de Namry Romhor – uma porta no fundo – portas laterais – mobília da época”. Sob a mesma forma lacônica, assim se expressa, no primeiro ato de *Beatriz Cenci*, a voz narrativa: “Uma sala modestamente mobiliada – porta no fundo – portas laterais – uma otomana”. Já em *Boabdil*, apenas alguns cenários são apresentados de maneira sucinta, como o descrito no segundo ato: “Câmara no Harém da Alhambra”. DIAS, op. cit., p. 109-123. (Grifos meus)

tela branca e sobre ele um crucifixo, do outro lado mesa e cadeira; portas no fundo.

Depara-se, no primeiro ato, com a facilidade de visualizar o cenário, ainda que o narrador o descreva de forma sucinta; em contrapartida, as descrições do segundo ato apresentam-se de forma lacunosa e, por vezes, marcadas pela ausência de elementos cênicos necessários ao seu melhor visionar. Servem de exemplo, as seis primeiras cenas do quadro terceiro do mesmo ato: [...] *uma sala modesta em casa do velho Alcoforado.*

Questiona-se a possibilidade de o leitor atual, a partir dessa descrição sintética, ter capacidade para imaginar uma *sala modesta* de um fidalgo português pobre que vive em Vila Viçosa no ano de 1512. O único elemento apropriado para configurar, com clareza, o cenário na imaginação do leitor advém das didascálias, ou seja, as indicações cênicas. De acordo com tal recurso que localiza a fala de Manuel, irmão do jovem Alcoforado, deduz-se que os dois encontram-se em uma sala de reunião familiar, com várias cadeiras em redor de uma mesa, pois todos os membros da família por ela transitam e nela encontram-se conversando. Sabe-se, também pelas indicações de movimentação cênica, que a sala possui janelas, pois Antonio Alcoforado aproxima-se de uma delas.

É possível pensar que essa descrição lacônica do cenário seja fruto de uma condescendência de Gonçalves Dias para com uma encenação futura da peça, procurando dar espaço para ser moldada ao gosto do encenador ou de um ator/diretor como João Caetano e sua companhia teatral. Segundo Décio de Almeida Prado, o autor descreve em carta a um amigo a circunstância de ter procurado por várias vezes João Caetano com o intuito de apresentar-lhe *Leonor de Mendonça*. Todavia, o ator dele sempre se esquivou. Transcreve-se abaixo, por considerar oportuno, o trecho epistolar em questão:

O meu drama foi aprovado pelo Conservatório com muita soma de louvores. Levei-o a João Caetano, que me fez saber ser bom e belo o cujo sobredito drama, porém que para o levar à cena carece de me falar. Ora aqui é que a porca torce o rabo: o João Caetano é um homem temível – infatigável – invisível, se o procuras na Corte – está em Niterói – se o procuras em Niterói, voltou para a Corte; se o procuras em casa, está no teatro, se no teatro, está no escritório, se no escritório, está (na) rua, e hás de concordar comigo que a rua

é um lugar bem dificultoso de se topar de propósito com um indivíduo.²⁰⁸

O mesmo crítico atribui a recusa de João Caetano ao fato de o espectador, nas cidades maiores do Brasil, privilegiar tanto as comédias de costumes de autores brasileiros, em particular as peças de Martins Pena que exploravam o riso, quanto os melodramas de outros autores brasileiros como José de Alencar e Luís Antônio Burgain que enfatizavam situações capazes de provocar lágrimas fáceis. Já Mario Cacciaglia faz uma leitura diferenciada daquela já registrada e conexa à recusa de João Caetano. Como o texto *Leonor de Mendonça* destaca o papel da figura feminina, o ator não encontrou “um papel no qual, como de hábito, pudesse ofuscar os demais atores”.²⁰⁹

A terceira etapa da leitura, referente à composição narrativa, localiza as personagens em função das cenas. Vale destacar que a entrada e a saída delas configuram-se no fator determinante da mudança de cena, alternando-se em cada cena a presença de uma ou de duas personagens. Tal recurso pode ser admitido como resquício da regra clássica referente à unidade de personagem. É oportuno observar também que o primeiro ato começa com o monólogo, espécie de prólogo, da camarista Paula e encerra-se com um solilóquio, espécie de epílogo,²¹⁰ do pajem Alcoforado, ambos distantes, ainda que em graus distintos, da classe social dos Duques de Bragança, as personagens centrais da peça.

Considero válido inserir o pensamento de dois teóricos que fundamentam, de certa forma, o exposto acima. O primeiro deles, Wolfgang Kayser, lembra a personagem das peças de Gil Vicente que forneciam ao público a exposição inicial da ação, ou seja, “o ponto, ou antes, a situação de partida do drama”,²¹¹ tal personagem pode ser aqui relacionada à Paula e ao monólogo que dá início a peça. Emil Staiger, o segundo teórico, consigna as razões constitutivas do monólogo, isto é, cabe-lhe “comunicar a intenção e as razões ocultas do agir” da personagem, revelando, na maioria das vezes, o arrebatamento patético

²⁰⁸ PRADO, op. cit., 2003, p. 48.

²⁰⁹ CACCIAGLIA, op. cit., p. 50.

²¹⁰ De acordo com Patrice Pavis, tanto o monólogo quanto o solilóquio consiste em um discurso em que a personagem mantém consigo mesma, ou seja, a “ausência de intercâmbio verbal”. Contudo, o solilóquio particulariza-se ao revelar “a alma ou o inconsciente da personagem”, pois nele a personagem medita sobre sua situação psicológica ou interior. PAVIS, op. cit., p. 247 e 366.

²¹¹ KAYSER, op. cit., p. 307.

que impregna suas falas, plenas de palavras soltas, com o intuito de “abalar a alma do ouvinte”.²¹²

Por último, expõe-se a quarta etapa, que trata do encaixe da história nos três atos, em conformidade com o espaço cênico: o primeiro ato tem como função principal a apresentação das personagens e seu papel no enredo, a *exposição*; o segundo, anuncia a complicação da ação, ou seja, o “enlace dos fios” que assinalam a ruptura da situação inicial; e o terceiro, apresenta o desfecho da história, “êxodos”, expressão de Aristóteles que baliza o acontecimento patético ou a catástrofe nas tragédias. Aqui, o desfecho trágico incide nas indicações de morte de Antonio Alcoforado e Leonor de Mendonça.

Inicia-se a história com o conhecimento exposto pela personagem Paula, cujo monólogo revela a intenção do jovem Alcoforado de escolhê-la como confidente de seu amor de “vassalo” à Senhora Leonor de Mendonça, amor este que Paula julga não ser correspondido. O monólogo transforma-se em diálogo com a entrada da Duquesa, ocasião em que a camarista traça um perfil negativo de Dom Jaime, [...] *aqueles olhos negros e sombrios, que parecem querer virar a gente de dentro para fora.*²¹³ No decorrer da conversa, sabe-se, pela Duquesa, que Dom Jaime foi obrigado ao casamento, pois sua vocação natural seria o claustro. Ainda nessa cena, parece ficar esboçado um possível triângulo amoroso, constituído pelo Duque, pela Duquesa e pelo jovem vassalo. Destaca-se que, pela fala de Paula, o leitor toma ciência de Alcoforado ter roubado um pedaço de *fita de cetim raso aleonado* pertencente à Duquesa, um presente de seu esposo. Mais adiante, esse detalhe, passível de ser tomado como o indício da existência de uma relação amorosa entre a Duquesa e o pajem, assume, na mente conturbada de Dom Jaime, a dimensão de prova cabal do adultério.

Alcoforado e Dona Leonor conversam nas três cenas seguintes. O jovem, aspirante à Ordem de Cavaleiro, pede à Duquesa para que não o afaste dela, [...] *dai-me um castigo bem rigoroso, mas não me exileis da vossa presença.* Pode-se inferir que, por tal fala da personagem, Gonçalves Dias não observa o conceito de heroísmo e fidelidade à pátria, típico do Romantismo. Para o jovem enamorado, o heroísmo e amor à pátria não configuravam a condição primeira de sua escolha, estando, em seu todo, voltado ao princípio da vassalagem amorosa

²¹² STAIGER, op. cit., p. 143.

²¹³ DIAS, op. cit., p. 72.

(*amor-paixão*). Entretanto, para esquivar-se da afetividade do mancebo ou para lembrar-lhe sua verdadeira missão, Dona Leonor insiste ser a luta pela pátria um meio honroso de conseguir promessa de prestígio: nome reputado ou morte gloriosa. No final do diálogo, o olhar da Duquesa detém-se no barrete de Alcoforado, reconhecendo a fita de cetim como sendo de sua propriedade. A seguir, desprende-a do barrete e insiste na partida imediata do moço fidalgo. Contudo, logo arrependida, devolve a fita ao jovem, conforme a fala seguinte:

*A DUQUESA (Brincando com a fita) – Dar-vos-emos uma memória, Senhor Alcoforado; uma memória que em nossa ausência vos aconselhe e que vos diga que, assim como estimaremos o vosso triunfo, uma ação má que praticardes nos será motivo de grande nojo e nos desconceituará perante nós mesmos. (Momento de silêncio. A Duquesa levanta-se e estende-lhe a fita). – Não é isto o que desejais possuir?*²¹⁴

Alcoforado recebe com entusiasmo o prêmio de sua Dama, *caindo-lhe aos pés e tomando-lhe a fita*, momento este em que um pajem os surpreende, tal como informam as didascálias. O jovem concorda em partir para a África, defender a pátria e assumir posição de perigo no combate aos mouros. Em contraponto, Leonor conscientiza-se da imprudência cometida, porém, arrepende-se, tarde demais, da doação da fita a Antonio. Nas quatro últimas cenas do primeiro quadro do ato primeiro, o Duque e a Duquesa conversam sobre os tormentos que assolam a mente e o coração de Dom Jaime. O fragmento textual desta conversa, abaixo transcrita, ilustra os conflitos do Duque:

A DUQUESA – Sofreis, senhor Duque?
*O DUQUE – Muito. Esta noite não sei que negros pensamentos me atormentaram. A morte lastimosa de meu pai, a minha infância desvalida, o meu envenenamento, o meu exílio por terras estranhas eram eventos dolorosíssimos que, sem cessar, me passavam por diante dos olhos roubando-me o sono... e a razão, creio eu...*²¹⁵

Nas cenas seguintes, a ação gira em torno do episódio de ataque do javali quando Leonor aceita o convite do marido para participar da

²¹⁴ DIAS, op. cit., p. 78-79.

²¹⁵ Ibidem, p. 81.

caçada. Esse evento é narrado de forma retrospectiva à Paula pela Duquesa, lembrando ter sido salva por Alcoforado no momento em que um javali disparou em sua direção. A partir desse acontecimento, passa a atribuir o caráter de *bom anjo*, ao jovem, *protetor que o céu tão oportunamente* a enviara. Na sequência, o Duque conversa com a Duquesa e recomenda que ela doe uma boa quantia ao jovem por ter-lhe salvo a vida. Conforme observam o historiador Cafezeiro e a historiadora Gadelha, a honra do Duque não pode ser diminuída, “o nobre não pode igualar-se ao vassalo devendo-lhe algo”.²¹⁶

Na mesma ocasião, Dom Jaime sugere que Leonor abandone Vila Viçosa e siga para a Corte. Diante da constante solicitude de Leonor, no seu afã de agradar ao esposo, *morarei de bom grado onde quer que morardes*, o Duque insiste para que ela expresse com maior frequência sua própria vontade, advertindo-a com rigor a respeito de seu comportamento de esposa dócil:

O DUQUE – Mas não se dirá que sou um esposo colérico e despótico, que entorpeço a vossa vontade, que embargo as vossas ações, que ponho obstáculos aos vossos mais inocentes, mais íntimos desejos? Por Deus, senhora, tende sequer por um instante, sequer uma vez um desejo vosso, uma vontade. Não vos mostreis como vítima adornada para o sacrifício e levada para ali mau grado seu; mostrai-vos senhora, que realmente o sois.

*A DUQUESA – Irei, Senhor Duque.*²¹⁷

Aqui, importa destacar a fala ambivalente de Dom Jaime. De um lado, depara-se com o conflito da personagem entre amar a Deus (*ágape*) e cumprir os deveres amorosos do matrimônio (*Eros*). Assim, com a tentativa de afastar a esposa de Vila Viçosa, o Duque visava aproximar-se, com maior assiduidade, dos ritos religiosos. De outro lado, pode-se perceber o posicionamento autoral em defesa da condição feminina, subjugada à estrutura patriarcal (da sociedade portuguesa quinhentista e da sociedade brasileira oitocentista). Dessa forma,

²¹⁶ Os historiadores Cafezeiro e Gadelha assinalam que a honra, ou a tarefa de zelar por ela, desempenha função significativa na constituição do perfil psicológico da personagem Dom Jaime. A suspeita de que seu pai tenha traído o rei “é fantasma a rondar-lhe a consciência e a cobrar-lhe a tarefa de zelar pela honra”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 186-189.

²¹⁷ DIAS, op. cit., p. 88.

Gonçalves Dias parece manipular a fala de Dom Jaime para nela inserir um discurso libertador da condição feminina.

A comprovação da alma conturbada de Dom Jaime sucede mais tarde, quando ele julga que a água, trazida por Paula, tenha sido envenenada, tal qual ocorrera em sua infância, quando seu irmão morreu envenenado, logo após o assassinato de seu pai, morto no cadafalso por suspeita de ofensa ao rei. Apenas o menino Jaime conseguiu sobreviver, ficando sob a guarda do fiel escudeiro, Fernão Velho. Este, mediante a estratégia de sucessivas fugas, consegue salvar o futuro Duque de Bragança. O discurso colérico de Dom Jaime aproxima-se do conceito de *pathos*, cujas sombras são sinais da violência que irá ocorrer na cena final do drama. De acordo com Emil Staiger, o *pathos* “deixa sempre clara a sua força progressiva”, engendrando uma tensão e uma “precipitação violenta”.²¹⁸

Nas cenas VII, VIII e IX do segundo quadro, ainda do primeiro ato, Leonor e Antonio discutem sobre o sentimento de amor que ele demonstra sentir por ela. Leonor decide apressar a partida do jovem para evitar uma desgraça maior e oferece-lhe honrarias por ter ele salvado sua vida. O jovem nada aceita. Apenas pede uma entrevista com a Duquesa antes da partida. Leonor lembra o temperamento de Dom Jaime, *cioso; o seu orgulho tem olhos de lince, a sua cólera é terrível e a sua vingança é estrepitosa como o trovão e fulminante como o raio.*²¹⁹ Todavia, concede, em uma carta escrita por Paula, a entrevista solicitada.

Em um novo cenário no segundo ato, a casa dos Alcoforado, processam-se diálogos em cenas familiares: primeiro, entre os irmãos Manuel, Antonio e Laura; depois, entre pai e filho. O velho indaga do jovem quais as causas de sua partida, mas Antonio convence o pai de não poder revelar as razões que o motivam, o segredo não lhe pertence:

ALCOFORADO – Como vos poderei eu confiar um segredo que me não pertence? Há bem tempo que vô-lo teria dito, se ele fosse todo meu, e se a minha confissão a ninguém mais compromettesse. Eu vos respeito como meu pai, eu vos amo como amigo, eu vos estimo como homem probo e cheio de integridade; sei que é impossível trairdes um segredo: mas devo eu traí-lo primeiro? Aconselhai-me, vós que tendes experiência da

²¹⁸ STAIGER, op. cit., p. 120.

²¹⁹ DIAS, op. cit., p. 96.

vida: dizei-mo, vós que sois meu mestre; posso eu fazê-lo?

*O VELHO ALCOFORADO – O segredo é inviolável; tendes razão.*²²⁰

Em contraponto a esta cena, agora no palácio do Duque, ocorre um diálogo entre Fernão Velho, o fiel escudeiro e o salvador de seu amo, e Dom Jaime. O escudeiro revela ter lido a carta de Dona Leonor a Antonio Alcoforado. Além da releitura maldosa do conteúdo da missiva, apresenta como provas de traição da Duquesa, a circunstância de o jovem ter sido surpreendido ajoelhado aos pés da Senhora e o fato da fita de cetim de Dona Leonor ornar o barrete ostentado pelo pajem. Diante de tal denúncia, o Duque acredita de imediato na culpa de Leonor, *morte e sangue*, e propõe-se a matar “os criminosos” sem provas sólidas, com base apenas em insinuações e indícios simples. As angústias e os sofrimentos, o *pathos*, podem ser comprovados na fala do Duque ao velho escudeiro:

O Duque – Escuta. Encobre a minha morte, distribui gente armada pelo parque; deixem-no entrar: entrado ele, toma as saídas; tomadas elas, vai ao quarto da Duquesa, arromba as portas, assassina-os, assassina-os!

*FERNÃO – Senhor, eu vô-lo peço de joelhos: não me obrigueis a cometer um crime no fim da minha velhice.*²²¹

Evidencia-se, pela fala do Duque, que o jovem pajem e a Duquesa encontram-se previamente julgados e condenados. A violência do ciúme condena sem provas convincentes os dois jovens. Tal condenação remete o leitor a *Otelo*, tragédia de Shakespeare, em que uma prova frágil, o lenço de Desdêmona, semelhante à fita de cetim de Leonor, faz com que o marido “ofendido” condene, por antecipação, a esposa pelo crime de adultério e execute a pena de morte.

Na câmara de Leonor, onde dormem os filhos do casal ducal, Antonio declara seu amor e a Duquesa responde-lhe que o ama. Não obstante, explica a verdadeira essência desse amor que mistura afeto maternal e amizade fraternal. Um amor que não se caracteriza pela paixão e pela atração física (*Eros*), mas pela amizade (*philia*). A seguir,

²²⁰ DIAS, op. cit., p. 108.

²²¹ Ibidem, p. 112.

transcreve-se o texto com a fala ambivalente de Leonor, que oscila entre os sentimentos de amor e de amizade:

A DUQUESA – Levantai-vos: e depois de me ouvirdes conhecereis que é da vossa honra fugir de mim e que me convém não vos tornar a ver. Eu vos amo, senhor!

ALCOFORADO – Potestades do céu!

A DUQUESA – Não vos iludais: vinde, vede o que está neste leito.

ALCOFORADO – Vossos filhos!

*A DUQUESA – Sim, meus filhos. É à cabeceira de meus filhos que eu vos direi que vos amo; eu vos amo porque sois bom, porque sois nobre, porque sois generoso; eu vos amo porque tendes um braço forte, um coração extremoso, uma alma inocente: eu vos amo porque vos devo a vida, porque não tendes mãe e eu vos quero servir de mãe porque sofreis e eu quero ser vossa irmã. É um amor compassivo e desvelado, que poderá ser reprovado na terra, mas que não creio que o seja nos céus. Entendeis agora?*²²²

Em sequência da ação, Dona Leonor percebe luzes e movimentação no pátio, o jovem, inebriado pelo sentimento do amor, nada ouve. Logo após, o Duque bate à porta, no entanto, a Duquesa não atende de pronto. Pede a Antonio para esconder-se, mas antes faz com que o jovem prometa não levantar a espada contra Dom Jaime. Ao entrar de maneira abrupta no recinto, o esposo inquire a respeito da presença de outra pessoa no compartimento, antes, porém, de receber qualquer resposta, visualiza no chão o barrete com a fita da Duquesa. Segura com ódio o barrete e declara que Leonor também deverá morrer. Alcoforado sai do esconderijo para defender a honra de sua Senhora amada, apregoando a inocência de Leonor de Mendonça, com o seguinte discurso: *Saciai a vossa vingança no meu sangue que será bastante para apagá-la; puni o criminoso, mas não vos deixeis cegar pela vossa cólera, não mistureis o sangue do inocente com o sangue do pecador [...]*. Nesta cena, Alcoforado desempenha a função do “herói romântico”, pois confrontar a morte em nome do amor não é atitude que represente sacrifício, mas concretiza a realização do *amor-paixão*.²²³ Todavia, sem qualquer julgamento, o Duque ordena que um escravo, o

²²² DIAS, op. cit., p. 116.

²²³ Cf. ROUGEMONT, op. cit., p. 297-299; CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 191.

preto com um manchil, decepe a cabeça do jovem, pois, segundo as palavras do nobre, *Enviler-se-ia o braço de homem livre que vos cortasse a cabeça, e a espada que no vosso sangue se tingisse se tornaria infame*.²²⁴

Abre-se aqui um pequeno parêntese para ponderar a propósito desse episódio. Ao referir-se à morte de Alcoforado, Dom Jaime expõe o algoz e indica o instrumento da morte. No término do quadro não aparecem, seja no texto principal, dialógico, seja no secundário, didascálico, indicações quanto ao assassinato do mancebo. A peça não evidencia a circunstância da morte da personagem: se a personagem morreu em cena ou se foi arrastada para fora da cena pelo carrasco. No ato seguinte, em nenhum momento encontram-se outras indicações textuais a respeito dessa morte. Pode-se inferir que uma das causas para tal omissão tenha sido a impossibilidade de encenação para a plateia brasileira oitocentista pouco acostumada à morte em cena. Tal circunstância cênica, comum nas tragédias da Antiguidade e, depois, em Shakespeare, não era muito frequente entre os dramaturgos brasileiros desse período. Estaria Gonçalves Dias ensejando a João Caetano a liberdade de imprimir à peça seu modelo de encenação?²²⁵ Ou estaria atendendo às convenções que garantissem a beleza do espetáculo e o agrado do público?

A propósito do tema da morte, o historiador Philippe Ariès, em *História da Morte no Ocidente*, revela que, de maneira geral, na literatura e na iconografia, as imagens da morte “traduzem” as atitudes do ser humano diante da morte “numa linguagem nem simples nem direta, mas cheia de artimanhas e circunlóquios”. A complacência para com a ideia da morte e a relevância de histórias com tal temática (a morte exaltada e o desejo de “morrer de amor”) correspondem ao modelo estético e social do Romantismo. No entanto, o fascínio pelos corpos mortos e decompostos, presente nos séculos anteriores,²²⁶ conforme Ariès, “não persistiu na arte e literatura romântica e pós-

²²⁴ DIAS, op. cit., p. 121.

²²⁵ Na *Poética*, Aristóteles instruíra que cabia ao poeta a preocupação com a poesia, deixando as questões de encenação para a “arte do contra-regra”. ARISTÓTELES, op. cit., 1981, p. 26.

²²⁶ Conforme Philippe Ariès, algumas fontes literárias e iconográficas registraram a preferência no século XIV ao século XV por temas macabros relacionados à morte. Nos séculos posteriores, XVI ao XVIII, a morte torna-se um objeto de fascínio: o teatro Barroco faz multiplicar cenas de amor nos cemitérios e túmulos. Para ilustrar tal preferência, lembra a cena do amor e da morte de Romeu e Julieta no túmulo dos Capuleto. Neste último interregno, surge o fascínio pelo corpo morto e pelo espetáculo físico da morte e de seu sofrimento. ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 86-87.

romântica, com algumas exceções na cultura belga e alemã”. Em decorrência, desde o fim do século XVIII ao início do século XIX, as cenas de morte foram ocultadas; tornando-se motivo de medo e repugnância representar e imaginar o morto e seu cadáver.²²⁷ Outra posição encontra-se em Walter Benjamin que ao aludir o tema da morte, de passagem, em “O Narrador”, atribui às “instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas”, durante o século XIX, a ausência do espetáculo da morte, como uma espécie de efeito colateral que permite aos homens evitarem tal espetáculo.²²⁸

Ao voltar à leitura de outras peças do autor, registra-se a circunstância de semelhante recurso dramático, ou seja, a morte em cena aberta. No texto de estreia do dramaturgo, *Patkull*, a morte de Paikel, personagem que compõe o triângulo amoroso com Patkull e Namry, fica apenas sugerida, o texto também não fornece indicações mais esclarecedoras da morte de Patkull. Depois de armar um plano para afastar Patkull de sua Namry, aparentando arrepender-se, Paikel vai até a prisão onde se encontra o rival. Oferece-lhe a liberdade, mas antes que consiga o perdão ou a fuga do amigo, Bertha, a camareira de Namry, inibe os planos de Paikel e, desejando vingar-se do antigo namorado, acusa-o de traidor ao rei e, por esse motivo, os soldados prendem-no. O fragmento abaixo ilustra essa passagem e confirma o recurso da sugestão da morte:

PATKULL – [...] Vamos, Paikel, vingarei meu pai que morreu num cadafalso – minha mãe que morreu de miséria num calabouço imundo. (*Agarra a mão de Paikel – com força e vai a voltar-se*) Fugamos.

BERTHA – Ainda não, Senhor!

PATKULL – Meu Deus. (*aparecem soldados à porta. – Ela descobre-se e aponta para Paikel*)

BERTHA – Bem vedes que é um traidor, preendi-o! (*Cai o pano*)²²⁹

No entanto, esse recurso não se faz presente em suas outras peças em que tem lugar a morte em cena, como *Beatriz Cenci* e *Boabdil*. Porém, em outros dramaturgos do Romantismo no Brasil, a morte em cena apresenta-se em algumas tragédias e em alguns dramas. Cita-se, como exemplo, *A Voz do Pajé*, de Bernardo Guimarães. Nesta peça, a

²²⁷ ARIËS, op. cit., p. 91.

²²⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 207.

²²⁹ DIAS, op. cit., p. 281.

morte do casal Henrique e Elvira dá-se em cena aberta, lembrando, ainda que às avessas, a morte das personagens Romeu e Julieta, do texto homônimo de Shakespeare. Elvira, acreditando que Henrique estivesse morto, toma o veneno. Por sua vez, Henrique ao deparar-se com o corpo de Elvira em seus braços, lança mão do punhal para matar-se. Inverte-se, aqui, o uso da instrumentação e a cronologia da morte: veneno, ela, e punhal, ele; *versus* a circunstância cênica de Shakespeare: veneno, Romeu, e punhal, Julieta.

É conveniente expor que a dúvida sobre a morte, para a dramaturgia da estética romântica, oferecia a possibilidade de que a personagem retornasse à ação, mesmo quando todos tivessem acreditado em sua morte. Gonçalves Dias utilizou-se desse recurso em *Boabdil*, quando o jovem Aben-Hamet, cavaleiro pertencente à tribo Abencerrages e tido por morto, regressa como o cavaleiro Ibrahim, para vingar-se contra Zorayma por sua traição amorosa. Porém, a moça, por imposição paterna e acreditando que o jovem estivesse morto, casa-se com Boabdil. Outros dramaturgos românticos também se utilizaram desse recurso. Como exemplos, citam-se *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garret, na literatura portuguesa; e *Calabar*, de Agrário de Menezes, na literatura brasileira. Depara-se em ambas as peças com o tema do regresso que faz lembrar a volta do falecido rei, pai de Hamlet, na peça homônima de Shakespeare. Porém, a semelhança entre os três dramas representa matizes diferenciados, nos dois primeiros textos, o regresso ocorre sob a égide da troca de identidade; ao passo que no último, o regresso concretiza-se na passagem da morte à vida, do homem ao “espectro”.

Convém que se observe o tema da morte na dramaturgia romântica brasileira, por tangenciar uma das faces temáticas do *corpus*, a violência. Conforme apontam Cafezeiro e Gadelha, este tema, em nossa dramaturgia, não apresenta um tratamento “tipicamente romântico”. Em geral, as mortes ocorrem por “imposição dos poderosos em uso pleno de seu mando” (*Leonor de Mendonça*) ou por um conjunto de acontecimentos que a “tornaram inexorável” (*A Voz do Pajé*). De acordo com o Romantismo, a morte deveria fazer parte de um “projeto proveniente de desencantamento com o mundo” (*Cobé*).²³⁰

Retornando ao texto de leitura, restam articular as cenas finais do terceiro ato. A partir da quinta cena, Leonor trava sua batalha contra

²³⁰ Os críticos fazem uma ressalva quanto ao suicídio da personagem principal em *Cobé*: “não se vê aí nada mais do que um último recurso na luta pela liberdade”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 150.

a morte, não poupando forças para que seja perdoada e reconhecendo-se como *mulher e fraca*. Esta fragilidade da personagem indica afinidade com a figura de “suplicante”, destacada por Northrop Frye na estrutura da tragédia. Tal figura, de maneira geral feminina, é ameaçada de morte ou de violação, representando “uma imagem do completo desamparo e abandono”.²³¹ Dona Leonor, entretanto, proclama sua inocência e seus títulos de nobreza em seu benefício. O Duque, implacável em sua violência, nada concede e insiste no reconhecimento da traição:

O DUQUE – [...] *Fora isso apenas impiedade numa cristã, infâmia numa esposa! Há muito disso. Mas que a esposa se lembrasse dos filhos para encobrir o seu adultério, que o crime se lembrasse da inocência para vestir a sua nudez, que a mãe se lembrasse dos filhos para os industrializar no crime... eis o que é horroroso, Senhora, eis o que é estupendo e inaudito, eis o crime por que haveis de morrer!*²³²

No último quadro do terceiro ato, Leonor confessa sua inocência ao capelão Lopo Garcia, *Foi ser boa, afável, generosa, agradecida e prudente, tudo isto que na terra se diz virtudes, e que porventura também se chama no céu: foi isto que me perdeu!* Este, convencido da inocência da Senhora, intervém em seu favor. Tal circunstância determina a negativa dos servos do palácio em executar a sentença de morte da Senhora Duquesa. Porém, Dom Jaime decide, em seu ódio e sua violência, inverter a situação, considerando que Dona Leonor, filha do Duque de Medina e Sidônia, *merece contemplação pela sua hierarquia* e não deve morrer como *uma mulher vulgar*, pelas mãos de plebeus. Assim, resolve oferecer *uma morte digna* de sua classe social, um aristocrata será seu executor, alegando que *do céu é que vem esta inspiração, Senhora Duquesa. Alegrai-vos... tereis um Duque por carrasco!*²³³

De conformidade com a ordenação cênica, sai com ela pela porta dos fundos, bradando *Morrereis, morrereis*. Ao contrário da cena anterior, em que a morte do jovem Alcoforado é apenas sugerida, a morte de Leonor de Mendonça ocorre fora de cena, consoante indicação textual sob forma de didascálias: *(Travando-lhe o braço [...]. Saindo com ela pela porta do fundo)*. Assim, Gonçalves Dias encerra a peça

²³¹ FRYE, op. cit., p. 214.

²³² DIAS, op. cit., p. 130.

²³³ Ibidem, p. 133.

antes de tal ocorrência. Não é ocioso registrar que a poética clássica aconselhava prudência quanto à representação de violência e de morte em cena aberta. Horácio, na *Epístula aos Pisones*, pronunciava-se da seguinte forma:

Contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloquente. Não vá Medeia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmutará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim.²³⁴

Em posição contrária opera o drama do Romantismo que se inspirava na dramaturgia de Shakespeare, na qual ocorre, com certa frequência, a morte em cena aberta. Vale citar novamente *Hamlet*, por conter a construção de várias mortes em cena aberta: o casal real Gertrudes e Cláudio, o jovem Laertes, filho de Polônio e, por último, Hamlet, o príncipe da Dinamarca.

A apresentação dessa grade estrutural servirá de fundamento à leitura norteadada pelo tríplice tema: *amor, traição e violência* que se processará na subunidade a seguir.

3.2 LEONOR DE MENDONÇA – LEITURA PELO VIÉS TEMÁTICO (*amor, traição e violência*)

“Que é que eu penso do amor? – Em suma, não penso nada. Bem que eu gostaria de saber *o que é*, mas estando do lado de dentro, eu o vejo em existência, não em essência”. É com tal questionamento que Barthes dá início à exposição dramática dos argumentos da figura “compreender”. Desejando conhecer o amor, utiliza-se desse fragmento para cristalizar uma das formas do discurso amoroso, mas admite, no final dessa fala, que mesmo pesquisando durante um ano limitar-se-ia a pegar o conceito “pelo rabo”, com os fragmentos desse conceito

²³⁴ HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, op. cit., 1981, p. 60.

configurados “por *flashes*, fórmulas, surpresas de expressão, dispersos pelo grande escoamento do imaginário”.²³⁵

No rastro dessa limitação, a leitura do tema do amor no *corpus* não objetiva analisar ou interpretar o amor, mas compreender como se processam as relações de *amor*, *traição* e *violência* no texto *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Esse tema manifesta-se na peça na ordenação de três espécies de amor: *Eros*, *ágape* e *philia*.

Vale lembrar que, segundo Denis de Rougemont, *Eros* rege o amor-paixão, a princípio condenado pela tradição cristã e resgatado pelos teólogos do cristianismo na Modernidade, que o consideram uma forma de amor *ágape*. Tal teoria encontra-se em Leloup, Queiruga e na Encíclica de Bento XVI.²³⁶ Os pensadores modernos, dentre eles Avenatti e Queiruga, registram, da mesma forma, o amor *philia* como uma espécie do amor *ágape*,²³⁷ baseados todos eles no mandamento judaico-cristão de “amar a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a si mesmo”. Em relação ao amor *ágape*, encontrado nos Evangelhos como o amor cristão, amor divino, e consolidado pela teologia como o “amor fê”, vale lembrar os dois movimentos desse tipo de amor descritos pelos pensadores acima citados e também por Julia Kristeva: um movimento descendente, de Deus à humanidade, e outro, ascendente, do ser humano a Deus.²³⁸

Registra-se que Denis de Rougemont assinala uma distinção entre amar no mundo de *Eros* e amar no mundo de *ágape*. O primeiro caracteriza-se pelo amor-paixão, definido como um “estado”, o segundo é distinguido como um “ato”: “sofre-se um estado, mas decide-se um ato”. O pensador conclui ao destacar que o amor *ágape* é “a afirmação do ser em ato”.²³⁹

²³⁵ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000, p. 82-83.

²³⁶ Cf. LELOUP, Jean-Ives. *O corpo e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008; TORRES QUEIRUGA, Andrés. *Do terror de Isaac ao Abbá de Jesus*. São Paulo: Paulinas, 2001; BENTO XVI. *Deus é amor*. São Paulo: Loyola e Paulus, 2006.

²³⁷ AVENATTI PALUMBO, Cecília. *Lenguajes de Dios para el siglo XXI*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina; Minas Gerais, 2007.

²³⁸ Julia Kristeva descreve também as três etapas do *ágape* cristão transmitidos por Paulo: a primeira, a mensagem do apóstolo conduzia à identificação de que o amor de Deus é “um dom gratuito”, amor-dom; depois, postula que esse dom se revela no sacrifício de seu Filho, “*ágape* é o *ágape* da cruz”, ou seja, a identificação com o “amor adoção”; por fim, desenvolve a ideia de amor ao próximo, sejam eles ímpios ou justos. KRISTEVA, op. cit., 1986, p. 160-165.

²³⁹ ROUGEMONT, op. cit., p. 415.

Ao longo de sua complexa história, o conceito de amor combina elementos do *Eros* grego (amor sexual na visão de Kristeva) com o *ágape* cristão (o amor de Deus ao seres humanos e destes a Deus) e com o *philia* (amor do ser humano ao seu semelhante). As três espécies, apesar de não constarem no quadro teórico da introdução, servem para denominar os vários envolvimento amorosos que tangenciam o tema do amor em *Leonor de Mendonça*. *Eros* rege as relações e os conflitos de Dona Leonor, Dom Jaime e Alcoforado; *ágape*, manifesto de forma mais sutil, expressa-se no conflito de Dom Jaime, dilacerado entre o amor a Deus (*ágape*) e à Dona Leonor (*Eros*); o amor *philia* exprime-se nas relações motivadas pelos sentimentos de fidelidade, benevolência e gratidão entre Dona Leonor e sua ama, Paula; e entre Dom Jaime e seu escudeiro, Fernão Velho.

Para melhor equacionar a presente leitura nas variações do tema do amor vivenciado pelas personagens, lança-se mão de duas representações geométricas: o triângulo e o segmento de reta. O conflito amoroso regido por *Eros* é configurado por um triângulo, em cujo ângulo superior, o vértice, encontra-se Dona Leonor de Mendonça, e nos dois ângulos laterais, que formam a base do triângulo, encontram-se Dom Jaime, o esposo, e Alcoforado, o enamorado. O outro triângulo a ser lido é construído pelos conflitos de sentimentos de amor de Dom Jaime que na representação geométrica ocupa o espaço do vértice deste triângulo. Os dois ângulos laterais expressam, um deles, o desejo secreto do Duque de tornar-se servo de Deus (amor *ágape*); e, o outro, os sentimentos de amor conjugal (amor *Eros*) por Dona Leonor de Mendonça, sentimento este fundado menos no *amor-paixão* e mais no amor a sua classe social, no compromisso de perpetuá-la através de sua linhagem. A outra espécie de amor, *philia*, pode ser lida, em parte, como foi acima delineada, agora em conformidade com outra representação geométrica, dois segmentos de reta. A primeira reta é formada em uma extremidade pela Duquesa e em outra, Paula, sua camareira. A segunda é produzida em uma extremidade pelo Duque e, na outra, por seu vedor, Fernão Velho. Nessas retas, constata-se a reciprocidade do amor oriundo da amizade e capaz de vencer as barreiras de classe social impostas pela sociedade.

Dando continuidade à leitura da representação geométrica em suas relações humanas e em seus conflitos de sentimento, representados ambos pela figura do triângulo regido por *Eros*, cabe esclarecer que um dos ângulos expressa as relações oriundas dos laços matrimoniais estabelecidos entre o Duque e a Duquesa, casamento com interesses

políticos e econômicos. Esse tipo de casamento, denunciado pelas “heresias” do século XII como negação da essência do amor-paixão e também pela estética do Romantismo, desenha as relações de dever e de honra entre Dom Jaime e Dona Leonor, “antinomia do amor”, no dizer de Julia Kristeva,²⁴⁰ pois ambas as personagens são impelidas pelo amor-dever.

Em relação à Dona Leonor, filha do primeiro Duque da Espanha, tal dever foi-lhe imposto aos nove anos quando foi levada à Casa de Bragança para contrair matrimônio com o futuro quarto Duque: *Criança me trouxeram da casa de meus pais, prenderam-me numa câmara forrada de veludo, envolveram-me em alcatifas de seda, em reposteiros de damasco e eu disse adeus ao meu prado florido, ao meu jardim encantado [...]*.²⁴¹ Vale lembrar que semelhante circunstância ocorre no texto *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garret, quando a jovem Madalena é conduzida à casa de seu futuro marido, Dom João de Portugal, para habituar-se aos usos e costumes da nova família.²⁴² Porém, a Duquesa revela à Paula, sua confidente e fiel amiga, a quem está ligada por laços de benevolência e de gratidão, o desejo de amar mesmo quando aceita a forma de amor convencional do esposo, [...] *para que o amasse bem pouco lhe seria preciso... ele não o quer*. As palavras da Duquesa levam o leitor a associá-las a Stendhal quando afirma que “não amar, quando se recebeu do céu uma alma feita para o amor, é privar a si e a outrem de uma grande felicidade”.²⁴³

A comprovação do casamento sem amor de ambos: ela, podendo a qualquer momento amá-lo; ele, negando a possibilidade de concretude desse amor, revela-se no fragmento de texto transcrito abaixo:

A DUQUESA – [...] Afiz-me à ideia de que lhe pertencia, fiz esforços incriveis para o amar, a ele, que eu só via de quando em quando, rodeado de larga turba de cortesãos, polido e respeitoso para comigo, porém, nunca extremoso. Nunca ele teve franqueza para comigo, nunca eu a pude ter para com ele; nunca o pude amar. E se ele o

²⁴⁰ KRISTEVA, op. cit., 1986, p. 244.

²⁴¹ DIAS, op. cit., p. 127.

²⁴² É interessante recordar tal circunstância no mundo referencial, quando a infanta Dona Constança de Espanha vai para a corte portuguesa, levando Inês de Castro, sua dama de companhia. Dona Constança casa-se com Dom Pedro, futuro rei de Portugal, mas seu esposo apaixona-se por Inês. Episódio celebrado por Camões no canto III de *Os Lusíadas*.

²⁴³ STENDHAL, op. cit., 2007, p. 56.

*quisera! Bem pouco lhe seria preciso, porém, jamais se deu ele a esse trabalho [...]. Dizei-me, meu padre: sou eu culpada em não o ter podido amar?*²⁴⁴

Em contrapartida, o Duque demonstra em relação à Duquesa *magnificência real e maneiras de cortesão* que ela reconhece serem bem mais *filhas da urbanidade que do coração*. Em verdade, Dona Leonor significava para Dom Jaime o *obstáculo contínuo diante de si*, a lembrança de sua vocação sacerdotal fracassada, em obediência a um dever social, quando o Duque é impelido por todos ao casamento: *o rei seu tio, a rainha sua avó, a duquesa sua mãe, todos o constrangeram a celebrar este casamento bem contra a sua vontade*.²⁴⁵ O Duque tenta manter o casamento por dever, mas a todo o momento sente-se traído por esse sentimento. Tais sentimentos contraditórios evidenciam-se em fuga aos perigos da vida mundana quando Dom Jaime ora deseja seguir a religião ora tenta convencer Dona Leonor a viver na Corte. É interessante sublinhar que Dom Jaime caracteriza-se como a personagem mais complexa do drama, pois seus sentimentos são ambivalentes, não são claros, tudo são trevas, apresentando o caráter trágico da personagem. Segundo Simmel, o caráter trágico implica não somente em contradições externas, com o mundo, “choque de forças ou ideias, de volições ou exigências opostas”, mas funda-se, em última instância, nas contradições internas, provenientes dos conflitos com o próprio sujeito. Tais conflitos evidenciam-se também no perfil psicológico da personagem Dom Jaime que, de um lado, sofre conflito externo, com a classe social a que pertence e, de outro, conflito interno, proveniente do sentimento complexo de amor-dever e amor-ódio que sente por Dona Leonor.

No outro ângulo encontra-se, à margem do enlace matrimonial do Duque e da Duquesa, o amor do jovem Alcoforado dedicado à Senhora Leonor. Esse amor oscila entre o “amor cortês” de pura vassalagem, típico dos poetas e trovadores medievais, como cita Rougemont, e o “amor-paixão”, também citado por Rougemont e Kristeva. O jovem Alcoforado expressa seu amor à Dona Leonor de forma dupla. Assim, na primeira forma, aproxima seu discurso amoroso à linhagem do amor cortês ao confessar, em conversa com a Senhora Leonor, ter resistido, em vão, à imagem dela que lhe ocupa o coração e a

²⁴⁴ DIAS, op. cit., p. 127.

²⁴⁵ Este fragmento textual compõe a fala de Dona Leonor constante no primeiro ato. Ibidem, p. 73.

mente como uma *santa numa igreja ardente cercada de turíbulos e envolta em ondas de incenso*.²⁴⁶ Esse sentimento de Alcoforado, em sua semelhança com o amor cortês, foi assinalado pelos historiadores do teatro brasileiro, Cafezeiro e Gadelha, com base nas semelhanças apresentadas no texto de Gonçalves Dias com a teoria do amor cortês. Tais semelhanças constituem-se nas características seguintes: a existência do “matrimônio por dever”, a Senhora presa às cadeias do casamento por dever; a circunstância de os cônjuges ostentarem o “desconhecimento de um a respeito de outro”; e a expressão de um amor ritualizado pelo jovem pajem por uma senhora casada que lhe é “superior hierarquicamente”.²⁴⁷ Na segunda forma, agora uma entrevista a sós na câmara da Duquesa, o jovem dá testemunho de outra espécie de sentimento amoroso, o *amor-paixão*, na oportunidade em que cai de joelhos aos pés da Senhora Leonor e confessa, *eu vos amo*, porém, antes admite ser, aquele tipo de sentimento, um *amor insensato*,²⁴⁸ pois o amor cortês transformou-se em *amor-paixão*. A necessidade que tem o jovem Alcoforado de se fazer ouvir, expressar seu amor, leva o leitor ao texto de Roland Barthes na figura “eu-te-amo”, quando as personagens sentem necessidade de expressar “o grito de amor”, também enfatizado por Stendhal como o “grito do coração”.²⁴⁹

Durante o decorrer da ação, Alcoforado registra, por vezes, o presságio de que o fio de sua vida irá em breve romper-se. Tal presságio revela o *pathos* da personagem e ratifica o binômio amor e morte, que imprime a “tonalidade trágica” tanto ao texto de *Leonor de Mendonça* quanto às manifestações de vários outros discursos amorosos em que a presença da morte é conferida pelo amor-paixão, no dizer de Platão: “é certo que só os amantes sabem morrer um pelo outro”.²⁵⁰ Trata-se da morte amorosa e idealizada, presente na estética do Romantismo. Convém ainda lembrar, com Philippe Ariès, que os Cavaleiros da Gesta ou dos antigos romances medievais eram advertidos de suas mortes, “não se morre sem ter tido tempo de saber que se vai morrer”. Os signos precursores da morte, afirma Ariès, eram naturais e consistiam em uma convicção íntima por parte do cavaleiro, não estando ligados, de todo, às

²⁴⁶ DIAS, op. cit., p. 93.

²⁴⁷ Transcreve-se, para a orientação do leitor, o trecho a respeito do amor de cortesia e seus códigos: “O trovador ama uma mulher casada e superior hierarquicamente. É um amor ritualizado e alimenta-se da condição de acontecer de longe”. CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 186.

²⁴⁸ DIAS, op. cit., p. 116.

²⁴⁹ Cf. BARTHES, op. cit., 2000, p. 149-158; STENDHAL, op. cit., 2007, p. 51.

²⁵⁰ PLATÃO, op. cit., p. 21.

“premonições sobrenaturais ou mágicas”.²⁵¹ Tristão, Dom Quixote e Lancelot também experimentaram a aproximação da morte. Aqui, ilustram-se os maus pressentimentos e a ideia de morte de Alcoforado em dois momentos da fala do moço enamorado:

PRIMEIRO ATO

*ALCOFORADO – Partirei, Senhora Duquesa; mas juro-vos que não me hei-de esquecer. Terei eu tempo para isso? A minha vida pende de um fio, não sei qual: sei que há-de romper-se e que não tardará muito!*²⁵²

SEGUNDO ATO

*ALCOFORADO (Só, sentando-se) – Hoje, enfim eu a verei sozinha! Talvez que ela por um instante se dispa dos seus preconceitos de orgulho e de nobreza para ouvir as palavras singelas do mancebo que a tão alto ousou elevar o seu pensamento [...]. Dir-lhe-ei tudo e depois que me assassinem, que me assassinem aos pés dela, se o quiserem, que eu a bendirei morrendo. (Torna-se pensativo).*²⁵³

Com referência aos sentimentos que Dona Leonor nutre em relação a Alcoforado, alguns esclarecimentos devem ser delineados a fim de conhecer as razões secretas e as nuances do jogo amoroso da Duquesa. Constata-se o consenso, entre os estudiosos dessa peça, de caracterizar o amor da personagem Leonor como de caráter “contraditório” e impreciso, definido como “um abismo” que se estabelece “entre o coração e a lucidez”, conforme consignam Cafezeiro e Gadelha.²⁵⁴ Em sucessivos momentos, a Duquesa demonstra encontrar-se entre a prudência e a insensatez, entre o dever e o amor interdito: *Não gosto de ouvir falar nele, e não posso pensar em outra coisa. Por quê?* No final do primeiro quadro, ela espera encontrar

²⁵¹ ARIÈS, op. cit., p. 17-18.

²⁵² DIAS, op. cit., p. 94

²⁵³ Tal fala de Alcoforado encontra eco nas palavras proferidas por Romeu: “Venha que dor vier, não pode eclipsar a alegria que um breve momento me dá ao vê-la”, em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, Ato 2, Cena 6.

²⁵⁴ Cf. FARIA, op. cit., p. 48; MAGALDI, op. cit., p. 76; CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 188.

Alcoforado na caça promovida pelo Duque: *Ele irá também conosco; eu o adivinho... Vê-lo-ei pela última vez.* A prudência significa para Dona Leonor um dever; não obstante tenha confessado a ausência (a insensatez) dessa qualidade ao entregar a fita a Alcoforado e, depois, na aquiescência ao pedido da entrevista noturna. Segundo observam Cafezeiro e Gadelha, a Duquesa reconhece estar “próxima daquilo que a sociedade considera crime capital: pecar contra a castidade, embora em aparência, pois se peca por *pensamentos, palavras e obras*”.²⁵⁵ Ilustra-se tal afirmativa com a reprodução de fragmento do texto:

*A DUQUESA (Só, sentando-se) – Alcoforado tem alma de fogo; porém, é respeitoso e comedido!... Pobre moço! Quis dizer-me sem que nos vissem e partirá feliz com a ideia de que por ele me interesse. Podia eu fazer menos em favor de quem tão generosamente me salvou a vida? Não... mas talvez fui imprudente.*²⁵⁶

Faz-se necessário destacar o que Gonçalves Dias anota no prólogo de sua peça sobre a personagem Leonor de Mendonça: “agradecida e imprudente”; porém, admite que ela não possui “nem um só crime, nem um só vício; tem só defeitos”.²⁵⁷ Diante desse julgamento, cabe a dúvida seguinte: teria Leonor incitado o projeto de conquistar esporas de cavalheiro e a consequente partida de Alcoforado com o intuito de preservar a honra de esposa e a dignidade de Duquesa?

A DUQUESA – Eu devia tê-lo adivinhado! (Resolutamente). Estais salvo, senhor; partireis para a África.

ALCOFORADO (Amargamente) – Não é essa a vossa vontade?

A DUQUESA – Partireis, senhor; não escuteis uma palavra, não volteis a cabeça para trás. Parti amanhã, esta noite, agora mesmo, parti!... Embrenhai-vos pelos esquadrões dos inimigos sem temor de morte, que ela respeita os valentes; e, quando vos tornardes do vosso delírio, a santa que há-de cintilar no meio das vossas esperanças

²⁵⁵ CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 192. (Grifos dos autores)

²⁵⁶ DIAS, op. cit., p. 114.

²⁵⁷ Ibidem, p. 61.

*não será a imagem de uma mulher; será a glória e estareis salvo.*²⁵⁸

Em relação ao segundo triângulo, delimitado pelo amor *ágape*, cabe esclarecer os laços que o Duque, o vértice, ocupa em relação aos dois ângulos laterais: Dona Leonor (amor *Eros*) e a vocação sacerdotal (amor *ágape*). Privado do desejo religioso pelo rei Manuel, seu tio, que o obrigou ao casamento e o impediu de *professar na religião de Malta*, Dom Jaime julgava-se *mais infeliz que mau*, por ser contrariado em suas inclinações *as mais íntimas, as mais santas*. Em sua ambivalência entre *ágape* e *Eros*, o Duque confessou que em alguns momentos de sua vida pensou em trocar *honrarias, brasões, títulos, nome e tudo para que, aldeão simples e humilde, pudesse viver obscuro e feliz longe do clamor das tubas e do bulício do mundo*. Por algumas semanas, afastava-se de suas obrigações como Duque e dedicava-se à religião, em Serra de Ossa, com seus capelães, para alimentar-se da doutrina *daqueles santos padres*, ou *exercer as práticas mais severas da sua religião*, ou, ainda, em seu oratório reservado no Convento do Bosque, *uma ermidezinha humilde e vergonhosa ali escondida entre as ramas do arvoredado frondoso como um pensamento de virgem, aformoseado pelo silêncio e pelo pudor*.²⁵⁹

A propósito da ambivalência do amor em Dom Jaime (*Eros versus ágape*), um ponto a ser esclarecido diz respeito às diferenças entre a ficção e aos fatos do mundo referencial. A história consigna que após matar a esposa, Dom Jaime lutou contra infíéis “em expiação de seu crime” e voltou “purificado para de novo casar-se”. Não estava agora, viúvo, livre para entrar na vida religiosa?

Quanto ao amor *philia*, vale elucidar que sua manifestação no texto encontra-se expressa nos segmentos de reta compostos por personagens de classes sociais diferentes, senhores e vassalos, configurando-se na espécie de amor, como esclarece Jean-Ives Leloup, no qual existe uma relação de amizade e parceria entre duas pessoas.²⁶⁰ Paula e Fernão Velho são “ambos domésticos, e como tais revelam cada

²⁵⁸ DIAS, op. cit., p. 93.

²⁵⁹ Ibidem, p. 80.

²⁶⁰ É válido frisar que Leloup considera, em especial, a noção de amor *philia* entre os gregos. Werner Jaeger avalia que o conceito grego de amizade deu origem ao movimento ético e foi responsável por “uma contribuição direta para a solução do problema do Estado”, pois a amizade constituía a ideia do bem: “o que une os seres humanos entre si é a norma e a lei de um Bem supremo impresso na alma, Bem que mantém unido o mundo dos homens e unido o cosmos inteiro”. JAEGER, op. cit., p. 671-672.

um a índole de seu amo”, como explica Gonçalves Dias: Paula é “boa e dócil”, Fernão, “áspero e rude”. Tais serviçais estão dispostos, respectivamente, ao sacrifício e à cumplicidade com Dona Leonor de Mendonça e Dom Jaime. Não obstante, essa relação de amor realiza-se sob o escudo do dever.

PAULA (Chorando) – Vós que sois inocente, Senhora, por que haveis de morrer?

A DUQUESA – Dize, dize que não é para me consolar que assim me falas; jura-me que acreditas na minha inocência: preciso que alguém creia nela para não morrer de desespero.

PAULA – Não tenho eu vivido sempre na vossa companhia? Não leio no vosso rosto como na minha alma? Não sei eu que se pudésseis cometer um crime, nenhuma haveria que não fosse criminosa?[...]

PAULA – Seja-me Deus boa testemunha em como, se morrerdes, eu me irei sepultar em algum convento para ali passar a minha vida em orações e penitências, não por vós, mas por ele que vos assassina [...].

FERNÃO – Senhor, eu vos hei servido leal e firmemente. Quando vosso pai ouviu a sua sentença, tomou-me à parte e me fez jurar que eu vos salvaria a custo da minha própria vida [...].

O DUQUE – Sois fiel, Fernão.

FERNÃO – Depois disso eu vos tenho sempre acompanhado no desterro como na opulência e nunca vos pedi prêmio nem sequer minguado, não de serviços relevantes, mas dos longos anos que vos hei servido.

O DUQUE – Sois fiel e desinteressado, Fernão, mais amigo do que servo. Mas o que quereis com isso?

FERNÃO – Assim, pois, senhor, se me escapar algumas palavras incompatíveis com o respeito que vos é devido, vós desculpareis a franqueza do velho que vos respeita como a seu senhor e,... perdoai-lhe, que vos ama como a seu filho!²⁶¹

²⁶¹ DIAS, op. cit., p. 124-125 e 110.

O primeiro segmento de reta, seguindo a ordem em que os dois aparecem na peça, encontra analogias na relação de amizade entre Fedra e Enone, e Isolda e Brangien; as duas servas são construídas como personagens de contraponto,²⁶² ouvintes fiéis e confidentes. Paula, a camareira, anuncia a sua Senhora sobre Alcoforado, o jovem que ainda não cinge espada: *Mas quando ele a houver cingido... vereis que nome terá o senhor Alcoforado! Há-de ser alguma coisa assim, Hermigues, o Traga-mouros, ou Leonardo, o Cavaleiro Namorado.*²⁶³ Em Racine, Enone, a serva, escuta Fedra confessar o amor proibido por Hipólito: “Tu vais ouvir agora o auge do horror. / Eu amo... A esse nome fatal eu arrepio, eu tremo... Eu amo...”²⁶⁴ Em Bédier, a serva Brangien, guardiã do filtro do amor, vislumbra a presença do amor em Isolda e Tristão após o casal beber, por engano, o vinho com ervas e, logo a seguir, entregar-se ao amor: “[...] Isolda, minha amiga, e vós, Tristão, foi a vossa morte que bebestes!”²⁶⁵

A segunda reta é construída na relação de Dom Jaime e de Fernão Velho nos pontos extremos. O vedor, segundo Gonçalves Dias, “não sente nem vive senão por outro e para outro”.²⁶⁶ Fundamenta-se essa relação no “amor ao próximo”, baseado no preceito judaico-cristão contido no mandamento da lei das duas tábuas (deveres para com Deus e deveres para com o próximo). O velho e fiel administrador, Fernão, busca convencer o Duque a respeito do adultério praticado por Dona Leonor e o pajem, Antonio Alcoforado, apresentando as “provas” solicitadas pelo amo. Tal atitude pode conduzir o leitor a estabelecer analogia com o comportamento do mouro Otelo perante as incriminações a Desdêmona feitas por Iago, seu alferes. Registra-se que ambas as personagens, Dom Jaime e Otelo, agem de igual forma diante da denúncia do crime: assassinam as vítimas. Verificam-se, no texto, as diferenças que motivam Fernão e Iago. A primeira personagem é

²⁶² A palavra contraponto está sendo usada aqui no sentido musical da harmonia de vozes distintas.

²⁶³ Paula refere-se a dois cavaleiros enamorados. O primeiro, Gonçalo Hermigues, o Traga-Mouro, era um guerreiro-trovador do início do século XII. O guerreiro amou Fátima, batizada Oureana pelos cristãos. Depois da morte da amada, ele tornou-se religioso. O segundo, Leonardo, era um soldado que suplicou o amor da ninfa Efire, eternizado nos versos de Camões. DIAS, op. cit., p. 74.

²⁶⁴ RACINE, Jean-Baptiste. *Fedra*. Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 32.

²⁶⁵ Alguns escritores, dentre eles Rougemont, nomeiam a serva de Isolda como Briolanja, porém, a tradução em português do texto *Tristão e Isolda*, de Bédier, denomina-a como Brangien. BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 30.

²⁶⁶ DIAS, op. cit., p. 62.

conduzida por sentimentos de respeito e de fidelidade ao Duque, ao contrário dos sentimentos de ódio e de inveja motivadores do comportamento de Iago, que acende, ainda mais, o sentimento de desconfiança em Oteló. As transcrições, colocadas lado a lado, confirmam essas diferenças:

<i>LEONOR DE MENDONÇA</i> ²⁶⁷	<i>OTELÓ</i> ²⁶⁸
<i>FERNÃO – Sede prudente, senhor, eu vô-lo suplico.</i>	IAGO – Deveria ser prudente, pois a honradez é uma loucura que perde aqueles a quem serve. [...]
<i>O DUQUE – Fala!</i>	OTELÓ – Vou fazê-la em pedaços!
<i>FERNÃO – Não vos arrebatáis, senhor; ouvi-me primeiro.[...]</i>	IAGO – Não, sede prudente! Ainda não estamos vendo nada feito! Pode ser ainda honesta. Dizei-me somente isto... Não vistes nas mãos de vossa esposa um lenço bordado de morangos?
<i>FERNÃO – Senhor! Senhor, sede corajoso; não vos deixeis arrebatado pela vossa cólera, pesai a vossa justiça. A carta era de Paula! [...]</i>	
<i>FERNÃO – Senhor, as minhas palavras não são evangelho; pode ser que me iludissem; moderai-vos!</i>	OTELÓ – Eu lhe dei um assim; foi meu primeiro presente.

Oportuno é estabelecer um paralelo de maior aproximação com o texto de Almeida Garret, *Frei Luís de Sousa*, quando Telmo Pais mantém-se fiel ao seu amo, Dom João de Portugal, mesmo amando a jovem Maria, filha de Dona Madalena de Vilhena com Manuel de Sousa, o segundo marido. Telmo, o escudeiro leal, não acreditou na morte de seu “senhor” e, com suas dúvidas, manteve viva a memória de seu amo, causando, assim, sofrimentos a Dona Madalena.

O tema da traição em *Leonor de Mendonça* manifesta-se com base no conflito de amor e na “possibilidade” de amor adúltero. Entre Leonor de Mendonça e Alcoforado, o leitor depara-se com indícios de adultério não consumado, não evoluído da “fase espiritual à física”, como lembra Almeida Prado.²⁶⁹ No prólogo da peça, Gonçalves Dias revela que poderia ter escolhido a “verdade moral” ou a “verdade histórica”, certo de que com Leonor de Mendonça “culpada e condenada” teria “matéria para mais de um bom drama”, contudo, o dramaturgo realizou outra opção: Leonor de Mendonça “inocente e assassinada”, escolhendo um caminho difícil, mas conveniente ao objetivo que propunha: descrever “aquela fatalidade”, não semelhante

²⁶⁷ DIAS, op. cit., p. 111-112.

²⁶⁸ SHAKESPEARE, William. Oteló. In: *Teatro*. São Paulo: Abril Cultural, p. 391-392.

²⁶⁹ PRADO, op. cit., 1996, p. 115.

àquela descrita pelos “fatalistas alemães, mas, enfim, a fatalidade “que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias”.²⁷⁰ As palavras do dramaturgo revelam, como foi expresso antes, um sentimento de reconhecimento da condição feminina na sociedade tanto a do mundo referencial quanto a do ficcional.

Ao reconhecer a atitude ambígua da personagem Leonor de Mendonça, sensível à paixão despertada no jovem Alcoforado, assinala Almeida Prado a possibilidade de arquitetar um “adultério apenas pensado”, considerando que tenha faltado entre o jovem e a Duquesa “o ímpeto ou o tempo necessários para se consumir”.²⁷¹ Em relação a essa consideração, pode-se questionar, ainda uma vez, o sentimento da Duquesa por Alcoforado: a possibilidade de traição assinalada por Prado poderia indicar a possibilidade de amor?

Assim, é possível vislumbrar no jogo de sedução decorrente do comportamento da Duquesa de retirar a fita de cetim, para entregá-la, em definitivo, ao jovem Alcoforado, uma modalidade de manifestação de amor, nomeada por Simmel de “coquetismo”. Tal modalidade de comportamento é vista como uma espécie, real ou lúdica, do jogo amoroso, cuja ambiguidade configura-se na duplicidade do gestual de aproximar ou afastar, “pegar para tornar a largar”, “largar para tornar a pegar”, fazer menção “de voltar-se para o objeto, quando já se projeta a sombra do desmentido”. Essa oscilação dual de agir e sentir às vezes ocorre numa atmosfera lúdica e outras vezes dela prescinde. E, no oscilar de tal dualidade, desenha-se a condição humana do “ter” e do “não-ter”.²⁷²

Ainda dentro do tema da traição, quanto à possibilidade de adultério assinalada por Almeida Prado, cabem duas reflexões, em dois tempos diferentes do texto, a respeito dos encontros da Duquesa e de Alcoforado. O encontro inicial, ocorrido no primeiro ato, mostra a solicitude de Alcoforado, ao oferecer-se aos serviços da Senhora Leonor; e a cautela desta, ao evitar o olhar do pajem. As didascálias assim descrevem os movimentos de Leonor: *Sem olhar para ele*, quando o indaga pelo motivo da visita, e *Alcoforado encara-a tristemente por*

²⁷⁰ DIAS, op. cit., p. 61.

²⁷¹ PRADO, op. cit., 2003, p. 47.

²⁷² Com o intuito de esclarecer a relação entre o coquetismo e o jogo, utiliza-se o seguinte fragmento desse ensaio: “[...] dado que o conteúdo do jogo são, justamente, partindo das complicações da realidade, as relações fundamentais mais simples: a caça e o ganho, o perigo e as possibilidades de êxito, a luta e as artimanhas”. SIMMEL, op. cit., 2001, p. 110.

*alguns segundos, e vai para sair. A Duquesa observando-o,*²⁷³ quando se deixa abrandar pelo sentimento de piedade. Este movimento, assinalado por Cafezeiro e Gadelha, indica “materialidade” em relação aos “extremos entre os quais se debate a personagem” Leonor de Mendonça. O segundo encontro processa-se na câmara dos filhos de Leonor, podendo o mesmo adquirir outra conotação que não seja o adultério, pode evidenciar o desejo da Duquesa de proteger-se da possibilidade do ato de adultério. Porém, é difícil advogar que a Duquesa não sinta amor pelo jovem. Apesar de seu discurso pautar-se na forma de sublimação pela possibilidade de caracterizá-lo como amor materno, a presença do sentimento amoroso no coração da Duquesa não desqualifica a posição de amor ilícito. Ilustra-se tal situação com a fala de Leonor:

*A DUQUESA – [...] É à cabeceira de meus filhos que eu vos direi que vos amo; eu vos amo porque sois bom, porque sois nobre, porque sois generoso; eu vos amo porque tendes um braço forte, um coração extremoso, uma alma inocente: eu vos amo porque vos devo a vida, porque não tendes mãe e eu vos quero servir de mãe porque sofreis e eu quero ser vossa irmã. É um amor compassivo e desvelado, que poderá ser reprovado na terra, mas que não creio que o seja nos céus. Entendeis agora?*²⁷⁴

A quarta cena, pertencente ao quadro quarto do ato terceiro, ocorrida na presença dos filhos, pode ser considerada bizarra pelas circunstâncias: a imprudência da Duquesa e a presença das crianças. No entanto, essa construção cênica pode estar a serviço da intencionalidade do dramaturgo de defender sua protagonista: “inocente e assassinada”. Por outro lado, Cafezeiro e Gadelha observam que essa cena expressa uma metáfora do teatro, “no espaço íntimo do quarto, a intimidade da consciência e seu exercer-se em plenitude”.²⁷⁵ No entanto, outra face dessa situação ambivalente, adultério realizado ou apenas desejado, pode ser encontrada nas palavras de Leonor em sua confissão ao Capelão Lopo Garcia, *a ação pertence à criatura, mas as circunstâncias*

²⁷³ DIAS, op. cit., p. 76.

²⁷⁴ Ibidem, p. 116.

²⁷⁵ CAFEZEIRO; GADELHA, op. cit., p. 191.

*vêm... talvez do céu. Serei criminosa para Deus, porém, sou inocente perante os homens.*²⁷⁶

Cumpre assinalar, ainda, que o amor e a traição trazem em seu bojo, de maneira concomitante, a violência que é evidenciada nos assassinatos de Alcoforado e Dona Leonor, ambas as personagens condenadas sem julgamento ou direito de defesa por Dom Jaime que decide sobre suas vidas agindo em causa própria. O “poder” do Duque transmuda-se em violência, “para diminuir a liberdade do ser humano”, tomando por empréstimo às palavras de Aristóteles. Pergunta-se: a causa própria funda-se na defesa da honra de sua família ou na possível liberdade para ingressar no convento?

A defesa do Duque pode estar baseada no direito da “legítima defesa da honra” em decorrência da suposta ação adúltera da esposa, como assinala sua fala ao encarar a Duquesa: *Tredos! Fizesse eu correr o mar entre ambos que de um lado a outro voaria o pensamento do adultério!... Mar de sangue correrá entre ambos.*²⁷⁷ A atitude do Duque, sua “vingança”, não encontra seu fundamento apenas em uma possível ação de adultério, mas pode alimentar-se na rede complexa de sentimentos diante do amor da esposa pelo jovem Alcoforado e na dupla traição desse vassalo: amar a Senhora e dela se aproximar sem a aquiescência do Senhor, desrespeitando assim o código cortês, e, ao mesmo tempo, romper com as regras de classe social, quando o pajem ousa levantar olhos para a esposa do Duque. Ou essa complexidade é atingida por uma nova cor, o sentimento de culpa, quando Dom Jaime quebra as regras da religião de Malta? Esse sentimento imbrica-se com outro sentimento, o desejo de fuga, com base no sonho de retornar ao tempo perdido quando ansiava por colocar-se a serviço de Deus.

Críticos do teatro têm avaliado o perfil comportamental de Dom Jaime e o assassinato da esposa. Almeida Prado consigna que Dom Jaime agiu motivado por circunstâncias de “grande força social” que não dispensam a presença de um pano de fundo psicológico neurótico, configurado em traços de “sadismo e masoquismo”.²⁷⁸ Sábato Magaldi ressalta que o ato de sacrificar a esposa representa o “impacto dos preconceitos sociais, de que se tornou instrumento, por falta de amor verdadeiro”.²⁷⁹

²⁷⁶ DIAS, op. cit., p. 128.

²⁷⁷ Ibidem, p. 121.

²⁷⁸ PRADO, op. cit., 2003, p. 48.

²⁷⁹ MAGALDI, op. cit., p. 77.

A propósito da suspeita de adultério com base em indícios, agenciador da violência na peça, considera-se apropriado destacar a relação entre Dom Jaime, de Gonçalves Dias, e Otelo, de Shakespeare, pois ambas as personagens praticaram a violência impulsionadas por ciúmes e baseados apenas em indícios. É legítimo levar em conta o pensamento do dramaturgo brasileiro que discorre a esse respeito no prólogo de sua peça. Prólogo este que, no dizer de Ruggero Jacobbi, contém “referências literárias” capazes de “desencorajar o historiador moderno”, pois quase todos os nomes que poderiam ser alinhados em futuras pesquisas, “o próprio autor já os pronuncia, com abertas discriminações críticas”.²⁸⁰

Ao diferenciar as duas personagens de acordo com o perfil do ciúme vivenciado com violência por uma e outra, o dramaturgo assim as descreve: “Otelo é cioso porque ama, Dom Jaime porque tem orgulho. Ambos são crédulos e violentos”. Enquanto a violência de Otelo é “vagarosa”, porque seu amor desconfia e duvida, a violência de Dom Jaime é “precipitada”, porque o Duque “crê quanto basta ao senso de qualquer homem”. Outro ângulo desse problema repousa na diferença de intencionalidades: Otelo, que ama Desdêmona, hesita em crer na traição de sua esposa; ao passo que o Duque, que não ama, de forma integral, sua esposa, quer acreditar na traição de Leonor por lhe ser conveniente tal traição. Ainda nesse prólogo, Gonçalves Dias destaca outra diferença entre os dois vingadores: Otelo, após a morte de Desdêmona, mata-se; enquanto o Duque, após a morte de Dona Leonor, irá lutar contra os infiéis: “[...] quando o primeiro acaba a vida, é que o segundo principia a viver”.²⁸¹

Assim sendo, entre o Duque que clama *Morte e sangue!* e o mouro que decreta “morte e condenação!” foi constatada a existência de diferenças quanto à espécie de amor vivenciado pelos casais Otelo-Desdêmona e Dom Jaime-Dona Leonor. Não obstante as diferenças apontadas, existe um traço que os liga, o ciúme. Isso leva a Barthes, quando este define o ciúme como um “sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo medo de que a pessoa amada prefira um outro”.²⁸²

Em decorrência do teatro no Romantismo ser influenciado pela dramaturgia de Shakespeare, a analogia de comportamento de Otelo e de Dom Jaime é evidenciada pelo próprio Gonçalves Dias. Desta maneira,

²⁸⁰ JACOBBI, op. cit., p. 74.

²⁸¹ DIAS, op. cit., p. 61-62.

²⁸² BARTHES, op. cit., 2000, p. 77.

esse ângulo de comparação torna-se matéria recorrente dos críticos de *Leonor de Mendonça*. Destarte, Mario Cacciaglia considera Dom Jaime “uma espécie de Otelo misógino e neurótico, com a vocação para o sacerdócio frustrada”.²⁸³ Também o olhar crítico de Roberto Faria retoma essa comparação apontada por Gonçalves Dias, aprofundando a diferença de sentimento das personagens Dom Jaime e Otelo em relação às esposas nas peças. O excesso do amor-paixão de Otelo contrasta com o amor-dever de Dom Jaime, assim como a abundância de amor no primeiro contrasta com a carência de amor no segundo: “Otelo ama Desdêmona e Dom Jaime não ama Leonor”.²⁸⁴

Assinala-se ainda, outro ângulo desse conflito nas palavras de Dom Jaime, que as utiliza quando decreta a morte de Leonor e assume o papel de algoz: *E do céu é que me vem esta inspiração Senhora Duquesa. Alegrai-vos... tereis um Duque por carrasco*. Considera Almeida Prado a existência nessas palavras de “um misto de ironia e satisfação pessoal”,²⁸⁵ delineando sentimentos de “crueldade” e de prazer maligno no desenho do perfil psicológico dessa personagem.

É válido observar não haver entre a crítica teatral brasileira aqui estudada nenhum ângulo de comparação pelo viés psicológico entre as personagens femininas Desdêmona e Dona Leonor, as vítimas, uma ausência a ser preenchida em estudos acadêmicos futuros.

A violência em *Leonor de Mendonça* pode ser perspectivada a partir do dizer de Hannah Arendt, como um elemento de protesto: “dramatizar queixas e trazê-las à atenção pública”.²⁸⁶ Arendt orienta o olhar crítico do leitor para outro ângulo da questão: a condição feminina. O próprio Gonçalves Dias já tinha denunciado a “fatalidade” presente naquele contexto social e histórico e, no prólogo, ressaltou o tipo de violência que condenou as personagens da peça, vítimas da fatalidade do “casamento forçado”. Além disto, o dramaturgo especificou uma subespécie dessa violência: a condição social da mulher em *Leonor de Mendonça*, dependente da vontade masculina e pelo casamento liberta-se do pátrio poder para subordinar-se ao poder do marido. Ao abordar a violência do mais forte sobre o mais fraco, tanto em relação à subordinação da mulher ao homem, pai e esposo, quanto em relação à força opressora da classe social a que pertence, o dramaturgo, no já

²⁸³ CACCIAGLIA, op. cit., p. 49.

²⁸⁴ FARIA, op. cit., p. 46.

²⁸⁵ PRADO, op. cit., 1996, p. 114.

²⁸⁶ ARENDT, op. cit., 2009, p. 99.

citado prólogo, denunciou a violência, chamada por ele de “fatalidade”, presente no contexto histórico da peça:

Se não obrigassem Dom Jaime a casar (sic) contra a sua vontade, não haveria o casamento, nem a luta, nem o crime. Aqui está a fatalidade, que é filha dos nossos hábitos. Se a mulher não fosse escrava, como é de fato, Dom Jaime não mataria sua mulher. Houve nessa morte a fatalidade, filha da civilização que foi e que ainda é hoje.

E identifica, ainda, a espécie de fatalidade que descreveu:

É a fatalidade cá da terra a que eu quis descrever, aquela fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens, que é filha das circunstâncias e que dimana toda dos nossos hábitos e da nossa civilização; aquela fatalidade, enfim, que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias.²⁸⁷

Vale ressaltar a problemática social e cultural da condição da mulher oprimida por uma sociedade centrada no masculino em outros dramas de Gonçalves Dias. As personagens femininas (Namry, Lucrécia, Zorayma e Leonor) foram vítimas do arbítrio paterno e de convenções sociais que as obrigaram ao casamento desprovido de amor e as submeteram à “fatalidade”, independente da classe social a que pertenciam. Entre os nobres, essa opressão ocorre tanto na infância, quando a educação feminina é relegada a plano inferior, como na juventude, quando essa educação gira apenas em torno de prendas domésticas, objetivando prepará-las para um casamento de interesse, um negócio de família. A maioria das meninas era muito cedo levada à casa do futuro esposo para adaptar-se aos usos e costumes da família a que pertenceria. Leonor vai para casa de seu futuro marido, Jaime de Bragança, com apenas nove anos de idade. Entre a plebe, a opressão paterna tornava-se mais forte em consequência da miséria em que se vivia. A personagem Bertha na peça *Patkull*, apresentada como seduzida e humilhada por Paikel, torna-se, sem possibilidade de matrimônio, indesejada no convívio familiar: expulsa da casa paterna, Bertha passou a viver na marginalidade. Almeida Prado assinala o momento em que Dona Lucrécia, no drama *Beatriz Cenci*, envenena Dom Francisco. Em sua leitura, o crítico identifica o envenenamento como um legítimo ato

²⁸⁷ DIAS, op. cit., p. 61.

de vingança, pois a esposa vinga-se do marido; a mulher, do homem e a escrava, do senhor.²⁸⁸

Respalhando-se em Ruggero Jacobbi, o aspecto mais expressivo na dramaturgia de Gonçalves Dias repousa no processo de construção das personagens. Processo este que revela dois vetores: de um lado, a “indulgência” do dramaturgo em relação as suas *dramatis personae*; de outro lado, a complexidade delas. Nesse processo de criação, o dramaturgo centra-se com menor intensidade no que o ser humano é, “uma abstração psicológica”, ou no que o ser humano deveria ser, “uma abstração moralística”, e enfoca, com maior intensidade, no *que o mundo faz dele*, “uma realidade histórica”. Gonçalves Dias produz, conforme o crítico, uma dramaturgia despojada de heróis, em outras palavras, “um teatro de vítimas sublimes e de carrascos implacáveis”. Nesta dramaturgia, as personagens femininas não são idealizadas nem metamorfoseadas em anjos, a elas arroga-se, por destino e não por culpa, “a marca fatal do engano e do pecado”.²⁸⁹

Além das pontuações de Jacobbi, gostaria de acrescentar que a indulgência do dramaturgo refere-se, com maior ênfase, no desenho da situação da mulher no contexto da sociedade oitocentista. Desta maneira, a “marca fatal”, de uma vida sob a óptica do que a *sociedade faz dela*, pode ser comprovada nas seguintes falas de Leonor de Mendonça:²⁹⁰

*Eu sou mulher e vós bem me podeis fazer morrer
sem ser à força de um escândalo e de vergonha,
sem me acabrunhar com todo o peso do vosso
poderio. Vindes cercado de uma turba vil e
mercenária, a quem basta um só aceno vosso para
me cuspir no rosto, porque sou mulher e fraca,
enquanto que vós sois homem e temido.*

*Morrerei porque sou fraca, morrerei porque sou
mulher [...].*

²⁸⁸ PRADO, op. cit., 1996, p. 97.

²⁸⁹ JACOBBI, op. cit., p. 58-66.

²⁹⁰ DIAS, op. cit., p. 118, 123 e 131, respectivamente.

Sou uma mulher fraca e sem forças; choro porque a amo [a vida] e porque me dói perdê-la. Sou eu acaso algum homem para ter coragem? [...].

Apesar de toda a indulgência na composição da personagem feminina, Gonçalves Dias parece revestir-se de um certo preconceito ao aliar fraqueza à própria identidade de ser mulher.

4 CHICO BUARQUE: O PERFIL DA PRODUÇÃO DRAMÁTICA (RODA VIVA, CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO, GOTA D'ÁGUA E ÓPERA DO MALANDRO)

Escrever romances é muito diferente de compor músicas. E minhas peças de teatro, peças musicais, têm mais afinidade com a música que com a literatura. A música acaba marcando a minha literatura. As personagens são obsessivas, repetem-se, são como personagens de música, que tendem a repetir-se. Mas o princípio que me move é o mesmo: vontade de me comunicar.

(Chico Buarque)

Os dizeres da epígrafe ilustram duas facetas da produção literária de Chico Buarque: escrever romances e *peças de teatro*, ambas mais *afinadas com a música que com a literatura* e ambas com a presença de personagens e temáticas *obsessivas*, repetidas como numa peça musical. Essa repetição temática que, na presente leitura, é feita sob a égide de *amor, traição e violência*, faz lembrar a expressão “escrituras-réplicas”,²⁹¹ de Julia Kristeva.

Depois deste prelúdio, apresenta-se o perfil da produção dramática de Chico Buarque: *Roda Viva* (1967); *Calabar: o elogio da traição* (1973), escrito em parceria com Ruy Guerra; *Gota d'água* (1975), em colaboração com Paulo Pontes; e *Ópera do Malandro* (1978).²⁹² É válido destacar que Chico Buarque surgiu no panorama teatral em 1965, ao produzir a trilha musical da peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, para a sua montagem pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA) de São Paulo.

²⁹¹ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 98.

²⁹² Em entrevista à revista *Língua Portuguesa*, Chico Buarque revelou alguns projetos que ficaram “pelo caminho”, entre eles, citou a comédia teatral escrita em parceria com Paulo Pontes, *O dia em que Frank Sinatra veio ao Brasil*, interrompida após a morte do parceiro, em 1976. MACHADO, Josué. A dupla face de Chico. *Língua Portuguesa*, São Paulo, n. 8, p. 12-17, jun. 2006.

As peças de Chico Buarque marcam fases expressivas do teatro brasileiro. De acordo com Iná Camargo Costa, essas peças filiam-se ao “caminho aberto por Guarnieri” e também “aproveitam os recursos teatrais utilizados por Augusto Boal”.²⁹³ A pesquisadora Luciana Stegagno-Picchio considera que Chico Buarque, Augusto Boal e Plínio Marcos representam a dramaturgia brasileira dos anos de 1970. Destaca, ainda, nas peças de Chico a “intenção política” e sua tentativa de atingir um “teatro total”, introduzindo a música nas quatro peças.²⁹⁴

Insere-se, no espaço abaixo, uma breve leitura das peças *Roda Viva*, *Gota d'água* e *Ópera do Malandro* que, de certa forma, busca contextualizar, no universo da produção dramática de Chico Buarque, a peça *Calabar: o elogio da traição*, todas produzidas na segunda metade do século XX.

A primeira produção de Chico Buarque configura-se na comédia musical *Roda Viva* estruturada em dois atos. As personagens principais estão assim distribuídas: Benedito Silva, cantor popular; Anjo da Guarda, o empresário; Juliana, “mulher do Benedito”; Mané, amigo de Benedito; e Capeta, representante da mídia. O texto descreve a trajetória de vida e carreira de um cantor brasileiro, cujo nome e sobrenome expressam sua condição de artista popular. Na primeira cena, Benedito apresenta-se “aos caros e ilustres telespectadores / Esta comédia onde sou ídolo e rei / Eu sou Benedito, artista absoluto / Cantor magnífico e ator principal”, a indicação cênica registra a presença de uma câmera de televisão. Na sequência, entra o Anjo da Guarda, o “*manager*”, que mediante 20% dos lucros do cantor constrói uma personagem, cuja indumentária parodia a farda militar, o sotaque nativo do “Alabama” e o “tique nervoso / pra justificar a fama”.²⁹⁵ A seguir, surge Juliana que não compreende a mudança do companheiro. Sai Juliana e aparece Mané, “debruçado sobre a mesa com garrafa e copo”, e Benedito canta as novidades ao amigo:

BENEDITO – Salve Mané! / Muita alegria! / Fique de pé! / Raiou o dia! / Vou ficar rico! / Feliz à beça! / Eu já lhe explico / A história é essa. (*Corta a música*) Vou trocar a vida boa por outra melhor. Chi, Mané, é duro acreditar! Eu lá no alto, entre os astros... o maior de todos! Com o mundo nas mãos! A meus pés! (*Recomeça a música*) Serei o

²⁹³ COSTA, op. cit., p. 69.

²⁹⁴ STEGAGNO-PICCHIO, op. cit., p. 689.

²⁹⁵ BUARQUE, Chico. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 16-17.

tal! / Terei na mão! / Todo jornal! / Televisão! /
Terei Mulheres!

Anjo da Guarda anuncia a transformação de Benedito em Ben Silver, aconselhando-o a crer na televisão, pois “ela é quem vai julgá-lo” e também “às trevas vai condená-lo / se cometeres pecado”. Esta cena é acompanhada, segundo didascálias, com “fundo de órgão e de outras vozes rezando o credo”.²⁹⁶ Em continuidade, entram abraçados e cantando, o Anjo e o Capeta, os “velhos amigos”, cuja união é ameaçadora aos “mortais”. Ao final do primeiro ato, Ben Silver apresenta-se na televisão, entoando o *Samba do Ben Silver*. Abrem o segundo ato cantando, Benedito e Juliana, em idílio amoroso. Porém, o casal é interrompido pela entrada súbita da televisão. Capeta noticia o envolvimento amoroso de Benedito e Juliana: “Extra! Extra! Ben Silver é casado!”. Anjo, antes que seu “protegido” caia no desagrado das fãs, consegue com “muitos cruzeiros novos” que a notícia seja revertida. Exausto com a fama, Benedito e Mané conversam, riem e bebem. Aqui, a cenografia assinala que durante essa cena o povo canta *Roda Viva*.²⁹⁷ Capeta, ao surpreender Benedito e Mané bebendo, divulga: “Extra! Extra! Cachaça derruba Ben Silver”. Atendendo a novos propósitos da música brasileira, expressa pelo “*Time*”, Anjo transforma Ben Silver em Benedito Lampião, “vamos deixar de frescura / De Ben Silver, babados e outras coisas mais / Seja nacional da linha dura / O mais nacional dos nacionais”. Benedito canta nos Estados Unidos e a imprensa brasileira o acusa de “Judas”, por ter vendido “nossa música mais autêntica para as mãos sujas do imperialismo ianque!” Quando o cantor não mais atende aos interesses do mercado, o empresário Anjo induz Benedito à morte. Na sequência, propõe à Juliana “um modo de perpetuar / a lembrança do teu rei”, apresentando-a num show de televisão, cantando as músicas de Benedito, “Juju, a viúva do rei”.²⁹⁸

Na peça, os temas do amor, da traição e da violência ocupam núcleo periférico, visto que o tema central reflete o ataque à indústria televisiva por meio da ascensão e queda de um cantor popular. Entretanto, a traição aparece como uma ação comum às personagens.

²⁹⁶ BUARQUE, op. cit., 1968, p. 27-29.

²⁹⁷ Transcreve a seguir, a título de ilustração, a primeira estrofe da canção *Roda Viva*: “Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo então que cresceu / A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega o destino pra lá / Roda mundo, roda gigante / Rodamoinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração”. Ibidem, p. 56.

²⁹⁸ Ibidem, p. 57-62.

Primeiro, tem-se a tríplice traição de Benedito Silva: ele trai suas origens quando se transforma em Ben Silver; trai sua esposa para não cair em desgraça junto as suas fãs; e trai seu público ao adulterar sua identidade. Segundo, constata-se a traição ao leitor, às fãs de Benedito/Ben Silver, efetuada por Capeta. Já os temas do amor e da violência são retratados de maneira indireta. O amor está presente no casal Juliana e Benedito. Ela entoa a canção *Samba de Juliana* a Benedito, suplicando para que ele não recuse o amor: “Vem, por favor não evites / Meu amor, meus convites / Minha dor, meus apelos / Vou te envolver nos cabelos / Vem perder-te em meus braços / Pelo amor de Deus”.²⁹⁹ Ele, no entanto, decide-se pela fama. Registra-se aqui a analogia entre as personagens femininas das peças de Chico Buarque: Juliana, de *Roda Viva*, e Bárbara, de *Calabar: o elogio da traição*. Ambas as personagens expressam o *amor-paixão* mediante canções e ambas procuram eternizar o amado e o sentimento de amor: a primeira personagem quando reproduz as canções de Ben Silver/Benedito e a segunda, Bárbara, quando não se deixa calar, imortalizando Calabar mediante suas canções e suas falas. Assinala-se que a violência é registrada no texto quando Benedito é induzido à morte pelo empresário, não apenas a morte do artista (Benedito Lampião), mas também a morte do indivíduo (Benedito Silva).

Conforme Vinicius de Moraes, responsável pelo prefácio da primeira edição de *Roda Viva*, o texto abre caminho para Chico Buarque na literatura. A peça é caracterizada pelo poeta como “desentranhada da dura e feia realidade dos ambientes de televisão, e com uma gana como só se tem aos vinte anos [...]. Representa, de qualquer modo, a primeira crise de consciência de um jovem”.³⁰⁰

A ação da terceira peça de Chico Buarque, *Gota d'água*, está arquitetada em dois atos. No elenco, as personagens estão distribuídas em diferentes espaços cênicos: das Vizinhas; do Botequim; da Oficina; de Creonte, proprietário do conjunto habitacional Vila do Meio Dia, e de Joana. Sob as indagações das vizinhas a respeito do estado emocional de Joana, a comadre Corina descreve o que havia encontrado na casa de Joana: “É ver um terremoto / que só deixa aprumada / no lugar certo a foto / daquele desgraçado”. A desolação de Joana é descrita pelas personagens do cenário das vizinhas: Jasão, dez anos seu companheiro, abandonou-a ao ganhar notoriedade com a composição do samba *Gota d'água*. Caceton lê, no cenário do Botequim, a notícia do anúncio de

²⁹⁹ BUARQUE, op. cit., 1968, p. 32.

³⁰⁰ Ibidem, p. 9-10.

casamento de Jasão de Oliveira com Alma Vasconcelos, filha de Creonte. Na sequência, destaca-se o cenário da Oficina, onde o vizinho Amorim diz não ter dinheiro para pagar a prestação do mês e teme que Creonte, ao descobrir a ausência de duas prestações anteriores, coloque-o na rua. Uma incursão de pequenas falas acontece no cenário da Vizinha e do Botequim: no primeiro, Corina acredita que Joana vai se vingar de Jasão; no segundo, Cacetão parece não concordar com a opinião do outro vizinho de que Jasão, ao mudar de classe social, ajudará os velhos amigos. As vizinhas, a favor de Joana, desmoralizam Jasão, ironizando-o como “compositor revelação”. Porém, no cenário da Oficina, acontece outra discussão. Egeu avalia as consequências da omissão das prestações de todos os moradores do conjunto habitacional. Dessa maneira, argumenta com Amorim e, depois, com Boca Pequena:

EGEU – Pois eu vou te dizer: se você não paga /
você é um marginal, definitivamente / Mas
imagine só se, um dia, de repente / ninguém pagar
a casa, o apartamento, a vaga / Como é que fica a
coisa? Fica diferente / Fica provado que é demais
a prestação / Então o seu Creonte não tem solução
[...].

AMORIM – Tem boa lógica...

EGEU – Pois ouça, Boca, não pague nem um tostão
/ Se ninguém paga, é que não tem de onde tirar /
Se você paga, vai tirar toda a razão / de quem tem
todas as razões de não pagar.

BOCA – Que merda, mestre...³⁰¹

Ilumina-se outro cenário, onde Alma pede para que Jasão se decida, pois “precisa definir seu repertório / Ou bem você dança a valsa comigo / ou pula carnaval no purgatório”. Creonte apresenta a Jasão a “cartilha da filosofia do bem sentar”, em que uma cadeira representa a experiência capitalista. O sogro induz o genro a ir contra o “movimento” de Egeu. No cenário das Vizinhas, ouve-se o samba de Jasão para marcar a entrada de Joana. Ela anuncia sua vingança contra Creonte, Alma e Jasão:

JOANA – Pra não ser trapo nem lixo, / nem
sombra, objeto, nada / eu prefiro ser um bicho, /
ser esta besta danada. / Me arrasto, berro, xingo, /

³⁰¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p. 35-39.

me mordo, babo, mato / Me mato, mato e me vingo, / me vingo, me mato e mato. [...] Me mato, mato e vingo, me vingo, me mato e mato. (*Joana está caída no chão*).³⁰²

Jasão vai cumprir a “ordem” de Creonte, mas Egeu aconselha-o a defender os antigos amigos, “atolados em dívidas”, que não conseguem pagar a prestação. O segundo ato inicia-se com Joana desmoralizando Creonte, chamando-o de “ladrão, explorador, capitalista”. Creonte decide expulsá-la do condomínio, mas Jasão tenta persuadir seu futuro sogro em favor de Joana. Ele argumenta que aceita a sociedade com Creonte, entrando com sua mais-valia, pois conhece o povo: “Não fique pensando que o povo é nada, [...]. Tem que produzir uma esperança / de vez em quando pra coisa acalmar / e poder começar tudo de novo”. Os vizinhos reúnem-se e dirigem-se para o cenário de Creonte. Como porta-voz, Egeu expõe dois problemas: o primeiro diz respeito aos altos juros cobrados pela quitação das casas e o segundo é sobre a situação de inadimplência de Joana. Entretanto, Creonte não aceita a última reclamação de Egeu. Em sequência, vizinhos e vizinhas arrumam-se para o casamento de Jasão e Alma. Em sinal de aparente conciliação, Joana tempera uns bolos de carne com ervas envenenadas e pede aos filhos para os entregarem a Alma. Porém, Creonte não aceita a oferta e expulsa os meninos da festa. Joana percebe que a única maneira de ferir Jasão encontra-se nos filhos: “porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento / de conviver com a tragédia todo dia / é pior que a morte por envenenamento”.³⁰³ E reparte os bolos envenenados com os filhos.

Essa peça baseia-se, conforme os autores a reconhecem, na tragédia de Eurípides, *Medeia*, cuja densa trama gira em torno do amor, da traição e da violência. O amor de Joana por Jasão, a traição de Jasão por abandonar a companheira pela jovem Alma e a violência de vingança de Joana por matar os filhos e suicidar-se. Oduvaldo Viana Filho ao adaptar *Medeia* à televisão brasileira registra que na “densa trama de Eurípides” estavam “contidos os elementos da tragédia”.³⁰⁴ Dessa maneira, o tema da traição ocupa núcleo central e desdobra-se em dois níveis. No primeiro, Jasão rompe com os laços de amor ao abandonar sua companheira Joana e os dois filhos do casal. No segundo, Jasão trai sua condição como classe social ao aliar-se a Creonte, a fim de

³⁰² BUARQUE; PONTES, op. cit., p. 72.

³⁰³ Ibidem, 1975, p. 214.

³⁰⁴ Conforme informam os autores no prefácio de *Gota d'água*. Ibidem, p. 16.

poder realizar seus próprios projetos. Os temas do amor e da violência estão presentes na personagem Joana que nutre por Jasão, em grau desmedido, os sentimentos de amor e ódio. Ela não aceita a condição de mulher traída e abandonada, decidindo-se pela vingança. Por outro lado, a violência é também exercida contra Egeu, calado por Creonte, por ocasião da tentativa de reivindicar melhorias para os moradores da Vila do Meio Dia.

Cabe inserir aqui algumas considerações sobre a inquietação de Chico Buarque e Paulo Pontes fundada no desejo de recolocar a palavra no cerne do acontecimento dramático. Vale lembrar que, no período anterior, em decorrência da ascensão do diretor depara-se, na hierarquia da representação do texto dramático, com a valorização do corpo do ator e da cenografia com seus estímulos visuais e sonoros e, em consequência, com a desvalorização da palavra. A partir daí, intentaram os dramaturgos evidenciá-la, escrevendo a peça em versos, “intensificando poeticamente” o diálogo e resgatando o modelo de construção das tragédias clássicas. Segundo os autores, a fala em versos comunica, de maneira mais expressiva, a densidade de sentimentos motivadores da ação das personagens.³⁰⁵ Tal preocupação parece já estar presente na primeira peça de Chico Buarque, *Roda Viva*, cuja construção textual processa-se também em versos. De acordo com Patrice Pavis, o verso no texto dramático torna-se “o lugar onde se vê a fatura do texto, onde a linguagem aparece ao mesmo tempo como pelourinho e prisão para o locutor e o que estrutura e identifica o ser humano”.³⁰⁶

Chico Buarque em sua última peça, *Ópera do Malandro*, faz referência às peças *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay, e *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Ambientada no Rio de Janeiro, por volta de 1943 a 1945, a peça de Chico Buarque está organizada em dois atos: o primeiro com três e o segundo com sete cenas. Incluem-se também uma introdução; dois prólogos, cada um deles abrindo os atos; um *intermezzo*; um “epílogo ditoso”; e um “epílogo do epílogo”, localizados os três últimos no final do segundo ato. Na “introdução”, a personagem Produtor abre a peça, apresentando João Alegre, o autor, e Vitória Fernandes Duran, a presidenta da Morada da Mãe Solteira e beneficiária do espetáculo. Em continuação, João Alegre expõe no “prólogo” do primeiro ato a situação do malandro. Este ato inicia-se com uma conversa entre Vitória e seu marido Duran na qual fica evidente que ambos desejam um casamento promissor para sua

³⁰⁵ Os críticos costumam apontar que essa retomada da versificação deve-se a Bertolt Brecht.

³⁰⁶ PAVIS, op. cit., p. 430.

filha Teresinha, talvez, com um “ministro de Estado”. Porém, o desejo é desfeito por Geni, o “travesti” Genival, que informa ao casal o casamento secreto de Teresinha com Max Overseas, o “contrabandista”. No “esconderijo de Max”, acontece a cerimônia matrimonial, tendo como convidados os capangas de Max e o inspetor Chaves, padrinho e amigo de infância do noivo. Mais adiante, Duran sugere às prostitutas que organizem um sindicato, tendo um desfile no dia do trabalhador como primeira ação, com cartazes denunciando as atividades ilícitas do chefe de polícia e de Max: “Abaixo a corrupção / Max e Chaves na prisão”. Ao fugir da polícia, Max deixa Teresinha à frente dos negócios. Nas próximas cenas, Max é capturado e preso pelo amigo de infância, Chaves, que decide pela prisão depois de estar sendo ameaçado por Duran. Enquanto estava preso, Max recebeu Lúcia, a filha de Chaves, que confessou estar grávida do contrabandista. A seguir, entra Teresinha que discute com Lúcia sobre o amor de Max. O fragmento da canção *O Meu Amor* delinea o *amor-paixão* expresso, sob forma de duelo, por Terezinha e Lúcia:

TERESINHA – O meu amor / Tem um jeito manso
que é só seu / E que me deixa louca / Quando me
beija a boca / A minha pele fica toda arrepiada / E
me beija com calma e fundo / Até minh'alma se
sentir beijada.

LÚCIA – O meu amor / Tem um jeito manso que é
só seu / que rouba os meus sentidos / Viola os
meus ouvidos / Com tantos segredos / Lindos e
indecentes / Depois brinca comigo / Ri do meu
umbigo / E me crava os dentes.

AS DUAS – Eu sou sua menina, viu? / E ele é o
meu rapaz / Meu corpo é testemunha / Do bem
que ele me faz.³⁰⁷

Ao manifestar sua preferência por Lúcia, Max não a escolhe por amor, mas com o objetivo de ser libertado. A seguir, Geni revela a Chaves e Duran o esconderijo de Max. Mais uma vez, Max é preso. Duran decide cancelar a passeata das prostitutas. A partir deste momento, três finais são armazenados na peça. O primeiro deles ocorre quando João Alegre lidera a passeata das prostitutas, revoltando as demais personagens. No segundo final, nomeado “epílogo ditoso”, Terezinha e Max recebem a aprovação do casamento dada por Vitória e Duran, cessando a rivalidade entre Max e Duran, pois todos trabalharão

³⁰⁷ BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1978, p. 143.

na mesma empresa Maxtertext, a legalizadora do contrabando. E o terceiro final, “epílogo do epílogo”, ocorre com João Alegre cantando o destino do malandro: “[...] Na sarjeta / Do país / E quem passa / Acha graça / Na desgraça / Do infeliz”.³⁰⁸

Os temas do amor, da traição e da violência, nesta peça, são retratados em segundo plano, destacando-se o tema da malandragem em primeiro plano. O amor é qualificado em duas canções: *Viver de Amor*, entoada por Teresinha, e *O Meu Amor*, um dueto de Teresinha e Lúcia. Na peça *Ópera do Malandro*, assim como em *Roda Viva*, o tema da traição ocupa espaço periférico. Teresinha, ao casar-se com Max, trai a esperança que seus pais nela depositavam. Quanto a Max, a traição apresenta-se de maneira mais complexa: ele é traidor e traído. Ele é traído pelo amigo de infância, Chaves, pelos capangas que se aliaram a Duran e pelas prostitutas que organizaram a passeata contra a sua vontade. A prostituta Shirley resume essas traições em sua fala: “Que feio, gente! Isso é traição”. Em contraponto, Max é traidor à medida que trai a esposa e o amigo, ao seduzir Lúcia. A violência é representada pela exploração dos trabalhadores, os capangas de Max, e pela exploração sexual, as prostitutas de Duran, ambas as violências são exemplificadas na canção *Se eu fosse teu patrão*. Eles cantam a violência nos seguintes versos: “Eu te encarcerava / Te acorrentava / Te atava ao pé do fogão / Não te dava sopa, morena / Se eu fosse teu patrão”. Em contrapartida, elas respondem: “Eu sempre te dava esperança / Dum futuro bão / Tu me idolatrava, criança / Se eu fosse teu patrão”.³⁰⁹

Conforme observou Adélia Bezerra de Meneses em *Desenho Mágico*, a violência é expressa pelo discurso masculino dos capangas, incidindo, em destaque, “na esfera sexual” com a presença de metáforas referentes à violação como encurralar, dominar, rasgar a roupa e deixar rota. Em paralelo, a violência do discurso feminino apresenta-se sob forma de dissimulação, “perfidia insidiosa”, que “sob o beijo destila o veneno, e sob o afago oculta o desprezo”.³¹⁰ A autora assinala o dueto formado por duas outras espécies de violência “estilo de bravata do macho *versus* estilo de serpente meliflua de fêmea”. Assinala, ainda, haver nestes discursos duas forças: de gênero e de poder. A primeira, evidenciada no embate entre feminino e masculino, e a segunda, no embate de classe social, o senhor e o escravo. Ambos os discursos

³⁰⁸ BUARQUE, op. cit., 1978, p. 191.

³⁰⁹ Ibidem, p. 129-130.

³¹⁰ MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 181.

manifestam duas figuras o *eu* e o *outro*. Vale lembrar que quando o *eu* é sujeito o *outro* é objeto. A comunicação de que fala Chico Buarque na epígrafe desta unidade implica a necessidade no desempenho de dois papéis: dominador e dominado. Há duas estratégias: a defesa e o ataque. Para Adélia Bezerra, repetindo o lugar-comum, a melhor defesa é o ataque.

Importa ressaltar que os quatro textos de Chico Buarque (dois deles em parceria) foram produzidos durante a vigência da Ditadura Militar, revelando uma escrita em sua maioria impressa pelas “fraturas” e pelos “impasses de consciência de sua classe social, a que a obra dá corpo e revela”.³¹¹ A primeira peça, *Roda Viva*, expõe um pouco dessa fratura e desse impasse referente ao contexto político das décadas de 60 e 70. A peça estreou no Rio de Janeiro, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, sem maiores problemas com a censura no final de 1967. No entanto, quando foi remontada em São Paulo, um ano depois, sofreu o ataque do Comando de Caça aos Comunistas. O teatro foi invadido e depredado, o cenário destruído e os atores espancados. Distanciada no tempo, a censura violenta contra *Roda Viva* parece sem sentido para os leitores de hoje. O próprio Chico Buarque considera que a invasão de seu espetáculo, em São Paulo, tenha sido um engano. O alvo do grupo, segundo ele, era atacar o espetáculo *Feira Paulista*, do grupo Opinião, dirigido por Augusto Boal, encenada em outra sala do mesmo teatro.³¹² Para Adélia de Meneses, a violência contra essa peça pode ser da responsabilidade do diretor José Celso Martinez ao introduzir em *Roda Viva* um radicalismo agressivo, quando são utilizadas algumas sugestões de encenação contidas nos manifestos do “Teatro da Crueldade”, de Antonin Artaud. Registra esta pesquisadora que a peça desmistificou a imagem de “bom moço, de boa família” atribuída a Chico Buarque pelo público e revelou um “Chico antilírico” que caminhava para uma “aguda crítica social”.³¹³

A segunda peça de Chico Buarque, *Calabar: o elogio da traição*, foi alvo da censura. Fernando Peixoto, o diretor, escreveu em seu ensaio, *Histórico de um Aborto*, as dificuldades e os problemas enfrentados para a apresentação do espetáculo. Conta ele que o elenco estava contratado, os ensaios realizados e a estreia marcada para outubro de 1973, no Teatro João Caetano em Rio de Janeiro. Entretanto, um documento da censura informava que a peça havia sido “avocada por

³¹¹ MENESES, op. cit., 2002, p. 18.

³¹² HOMEM, Wagner. *Histórias de canções*. São Paulo: Leya, 2009, p. 56.

³¹³ MENESES, op. cit., 2002, p. 24.

instância superior para reexame do texto”, em outras palavras, os censores não podiam marcar o ensaio geral da peça, sem o qual não haveria apresentação pública do espetáculo, porque o texto não havia sido liberado pela censura. Peixoto resume, com ironia, a questão: “a censura foi desautorizada até mesmo de exercer uma de suas funções, que é proibir”.³¹⁴ É válido relembrar que o tema da traição em *Calabar* dialoga com a violência da Ditadura Militar, os “anos de chumbo”. De um lado, a censura estimulava a fala delatora, e de outro, impunha o silêncio ao inibir a liberdade de expressão. Dessa forma, os dramaturgos objetivaram refletir sobre os conceitos de pátria e traição presentes nos discursos militares posteriores a 1964.

Seis anos depois do espetáculo abortado, Chico Buarque e Ruy Guerra refizeram a estrutura do texto, desenvolvendo as personagens e seus conflitos e esclarecendo “trechos demasiados datados ou confusos”. Em março de 1980, *Calabar: o elogio da traição* pode ser enfim representada no teatro São Pedro em São Paulo. O Diretor Fernando Peixoto observa que encenar *Calabar* depois desse espaço de tempo não significava refazer o espetáculo anterior, pois, conforme explica, “tudo se transformou: o país, nós mesmos, a linguagem teatral, as exigências culturais [...]”.³¹⁵

4.1 CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO – LEITURA DA COMPOSIÇÃO NARRATIVA

Ao realizar a leitura centrada nos elementos de cunho estrutural em *Calabar: o elogio da traição* seguem-se duas ordens teóricas: uma em relação às proposições de Patrice Pavis e outra em conformidade com o modelo proposto por Anne Ubersfeld, constituindo a leitura mais particular. Em relação às considerações de Pavis, utilizam-se para a leitura as marcas da voz narrativa no texto dramático, já priorizadas na leitura de *Leonor de Mendonça*, e a noção de função narrativa no sistema épico, caracterizada por Pavis como aquela que “quebra a ilusão”, articulando-se em uma das faces do “efeito de distanciamento”, ocorrendo quando “as personagens tomam o lugar do seu criador e representam o papel idêntico ao do narrador de romance: comentários,

³¹⁴ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980, p. 159.

³¹⁵ Ibidem, p. 160.

resumos, transições, canções, *songs* são também formas específicas da personagem-narradora”.³¹⁶

A presença do narrador em *Calabar: o elogio da traição* é feita de maneira mais evidente do que se constata em *Leonor de Mendonça*. Qual a razão dessa diferença? Ela pode ser explicada, além do *modus operandi* (indicações cênicas) ocorrido em *Leonor de Mendonça*, pela particularidade cênica do surgimento de várias personagens que se transformam em narradores no decorrer da ação, pelo discurso direto ao público, na clássica definição desse papel no texto, e pelas canções, no viés da dramaturgia atual. Tal função narrativa presentifica-se de modo significativo em *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, a ponto de levar a crítica teatral brasileira a estabelecer analogias com o teatro épico de Bertolt Brecht, quando uma ou mais personagens tornam-se mediadoras entre o palco e a plateia, no dizer de Kayser, entre “a realidade poética” e o público. Desde sua estreia em *Roda Viva*, ocorrida em 1968, essa técnica foi assumida por Chico Buarque em outros textos, como *Gota d'água* e *Ópera do Malandro*.

Em *Calabar: o elogio da traição*, a função de personagem-narradora encontra-se, por exemplo, em Bárbara, ora em forma de fala ora em forma de canção. Quanto à fala, comprova-se que ela abre e fecha o primeiro ato e encerra o segundo ato. Quanto à canção, evidencia-se que esta personagem atua três vezes no primeiro ato e duas vezes no segundo. Nomeiam-se aqui tais canções: *Cala a Boca, Bárbara*; *Tatuagem* e *Cobra de Vidro* no primeiro ato; *Tira as mãos de mim*; *Fortaleza* e *Anna e Bárbara* no segundo ato. A última entoada em dueto com Anna de Amsterdã.

É válido destacar que Domingos Fernandes Calabar, personagem que dá título ao texto, não participa das ações performáticas, isto é, diálogos e acontecimentos cênicos. Contudo, assinala-se a possibilidade da presença de Calabar em dois momentos do primeiro ato, quer pelo delineamento físico quer pelo domínio gestual. Alude-se na titulação e na repetição do refrão, da canção entoada por Bárbara, *Cala a boca, Bárbara*, a possibilidade de identificar o nome do companheiro **Calabar**. Segundo Adélia Bezerra de Meneses, essa

³¹⁶ Pavis, ao se posicionar em relação ao papel da personagem-narradora no sistema de teatro épico, considera que “fica impossível distinguir aquilo que pertence ao papel da personagem (o que ela pode narrar de maneira verossimilhante) e aquilo que é transposição direta do discurso do autor. Passa-se constantemente da ficção interna à peça (onde a presença do narrador é motivada e justificada pela ficção) ao rompimento da ilusão (o ato de dirigir-se ao público)”. PAVIS, op. cit., p. 258.

canção constitui exemplo de “extraordinário jogo verbal”: o nome de Calabar, silenciado por Bárbara, surge com força e realidade, “está lá, latejando (latente...) no coração do discurso”.³¹⁷

Apesar de Calabar não participar das ações performáticas do texto e, talvez por esta razão, a personagem configura-se em um *leitmotiv*, pois sobre ela e a respeito dela giram as opiniões, os julgamentos e as descrições efetuados pelo olhar do *outro*. A constância desses olhares sobre Calabar possibilita fundar a hipótese de estender a eles a *performance* de narrador, se não idêntica aquela desempenhada por Bárbara, pelo menos de forma oblíqua. Trata-se de Frei Manuel ao contextualizar o aparecimento de Calabar: *Conhecedor de caminhos singulares nesses matos, mangues e várzeas, levou o inimigo por esta terra adentro, rompendo o cerco lusitano [...]*; Souto ao delatar Calabar, seu antigo amigo: *Sou ele mesmo aquele que matou Calabar*; Mathias de Albuquerque ao apresentar Calabar sob a óptica da política colonial portuguesa: *Guerreiro como ele não sei mais se haverá. / Onde punha o olho, punha a bala. / Lia nas estrelas e no vento. / Sabia dos caminhos escondidos, / Só sabido dos bichos desta terra [...]*;³¹⁸ e Maurício de Nassau, em contraponto, ao extrapolar a óptica do governo colonial holandês na inscrição de um *estranho epitáfio* a Calabar, [...] *como um gesto de conforto / a algum estranho herói / de contorno incerto / no porto de um povo de imaginação*.³¹⁹ Não obstante outras personagens tecerem seu discurso em torno de Calabar, elas não o fazem com a

³¹⁷ Para Adélia de Meneses, esta técnica de condensação, “linguagem de poesia”, eleva Chico Buarque a categoria “que só os grandes poetas conseguem: seu poder de lidar com a palavra faz dela um instrumento de desvendar a realidade, de romper o silêncio”. MENESES, op. cit., 2002, p. 174.

³¹⁸ Mathias de Albuquerque parece assumir a função de personagem-narradora quando traça um perfil de Calabar no seguinte *song*: *Por que é que ele foi pra lá? / Era um mulato alto, pelo ruivo, sarará. / Guerreiro como ele não sei mais se haverá. / Onde punha o olho, punha a bala. / Lia nas estrelas e no vento. / Sabia dos caminhos escondidos, / Só sabido dos bichos desta terra / De nome esquisito de falar. / Eu lhe dei minha confiança / em matéria de navios e de guerra / E ainda me pergunto, / Sem resposta pra me dar: / Por que é que ele foi pra lá? / Era um mameluco louco, pelo brabo, pixaim, / Com dois olhos claros de assustar. / Capitão aqui, lá fez-se major. / Levou o seu saber para os flamengos / E nem sei se cobrou o que era de cobrar. / Eu lhe ofereci o meu perdão / Em ouro, engenhos e patente / Se quisesse voltar. / E, afoito, o rebelde, em língua de serpente, / Mandou-me recusar. / Como um bicho esquisito destas terras / Que pensa dum jeito esquisito de pensar. / Por que é que ele foi pra lá?* BUARQUE, op. cit., 2006, p. 31-32.

³¹⁹ Por julgar oportuno, transcrevo a fala completa de Nassau: *Tu não morreste em vão. / Eis, talvez, um estranho epitáfio / dirigido a estranha gente / de um estranho continente / de contorno incerto / num mapa de imaginação. / Tu não morreste em vão, repito, / aqui deste meu porto / como um gesto de conforto / a algum estranho herói / de contorno incerto / no porto de um povo de imaginação*. Ibidem, p. 71.

característica de personagem-narradora, pelo menos não consoante minha leitura a qual se fundamenta no fato de que essas personagens não assumirem o perfil de Calabar, não se destacando no papel de narradoras, apenas revelam uma postura autodefensiva em relação à traição.³²⁰

Para ilustrar os questionamentos em torno da função narrativa da personagem, traz-se à colação a peça de Bertolt Brecht, *A Alma Boa de Setsuan*.³²¹ Nesta peça, algumas personagens assumem o papel de narrador. A primeira delas, o aguador Wang, no prólogo, estabelece um diálogo simultâneo com três deuses, diálogo esse que se repete ao longo dos cinco entreatos que estruturam o texto com o objeto de comentar as atitudes de Chen Tê. A segunda personagem-narradora, a senhora Yang, reflete, no clássico aparte direcionado ao público, sobre a ação de seu filho Sun Yang, o aviador, com o intuito de defendê-lo. E a terceira personagem-narradora, Chen Tê, a alma boa de Setsuan, descreve sua metamorfose em Chuí Tá, com a intenção de justificar suas ações perante o público.

Retomando o texto *Calabar*, vale observar, sob o ponto de vista da representação teatral, a marca impressa pelo diretor Fernando Peixoto que permite a um mesmo ator desempenhar o papel das personagens Mathias de Albuquerque, no primeiro ato, e Maurício de Nassau, no segundo ato. Fernando Peixoto justifica essa técnica inovadora com a argumentação de que “ambos significam a mesma coisa, como vassalos do colonialismo, e ambos sofrem quase que o mesmo processo interior, ainda que em circunstâncias diversas”.³²² Depara-se aqui com a intervenção do diretor que imprime, na representação teatral, o selo de sua interpretação textual.

Considera-se válido destacar, ao retomar a leitura sob o prisma da composição narrativa, que a arquitetura textual de *Calabar* se distingue do modelo clássico na divisão tradicional da peça em atos,

³²⁰ Contudo, Mônica Alves da Cruz, em sua monografia intitulada *O processo de censura à peça teatral Calabar*, inclui Dias e Camarão no elenco de personagens-narradoras. CRUZ, Mônica de Sousa Alves da. *O processo de censura à peça teatral Calabar*. 2002. Monografia (Bacharelado em História) – Curso de Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro.

³²¹ Peça que revela as duas faces de uma mesma personagem: a bondade de Chen Tê *versus* sua maldade quando se veste de Chuí Tá, o suposto primo. BRECHT, Bertolt. *Teatro de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

³²² De acordo com os fatos históricos, as duas personagens referenciais não chegaram a se encontrar, pois o governador Mathias de Albuquerque é enviado à Europa no final de 1635 e o Conde holandês chega ao Brasil quase dois anos depois. PEIXOTO, Fernando. Uma reflexão sobre a traição. In: BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 24.

quadros e cenas. Para essa leitura, adotou-se a terminologia de Anne Ubersfeld, que compreende o texto teatral, conforme registrado no início desta dissertação, fragmentado por três “sequências”: grandes, médias e microssequências.³²³ Destaca-se, assim, que a leitura para esse texto necessita de um procedimento diferenciado daquele utilizado na leitura de *Leonor de Mendonça*, articulado, agora, em três etapas e orientado de acordo com as três unidades ou sequências que “recortam o texto teatral”, indicados por Anne Ubersfeld. Na primeira etapa, lê-se a peça de acordo com as grandes sequências, ou seja, com a estrutura de cada um dos dois atos que a compõem, em outras palavras, trata-se da apresentação da história. Na segunda, particularizam-se as médias sequências por meio de suas cenas que descrevem o cenário e sumarizam a ação da peça. Na terceira, considerada de acordo com as microssequências, localizam-se as falas das personagens possuidoras de expressiva força dramática e, ao construírem a realidade histórica referencial, indiciam os temas do amor, da traição e da violência.

O texto *Calabar: o elogio da traição* compõe-se, conforme esclarecido antes, em dois atos,³²⁴ cada um deles marcado por diferente tempo e diferenciado panorama político-social e, às vezes, distintas personagens, elementos que constroem a história (ficcional) da peça. Dessa forma, a primeira etapa da leitura relativa às grandes sequências incide sobre a história delineada pelos dois atos.

As marcas narrativas que assinalam o primeiro ato são providas com as seguintes indicações cênicas: *Abre o pano. Escuridão completa. Sininho de sacristia*, na abertura; e a indicação de *Intervalo*, no final.³²⁵ Observa-se que as cenas desse ato são desenhadas pela utilização de variadas técnicas: intermédios musicais, alternância de luz e sombra, representação gestual ou pantomima, e movimentação de entrada e saída de personagens.³²⁶ Esta última técnica repete um recurso frequente no teatro anterior ao do Romantismo para a caracterização das cenas.

³²³ UBERSFELD, op. cit., p. 139-146.

³²⁴ É interessante observar que as duas edições de *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, apresentam, entre si, mudanças de estrutura, além de algumas modificações textuais. A primeira, escrita para ser representada em 1973 sob a direção de Fernando Torres e Fernanda Montenegro, não apresenta indicação textual da decomposição em dois atos. Essa divisão ocorre na segunda versão, representada em 1980 sob a direção de Fernando Peixoto.

³²⁵ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 29 e 69.

³²⁶ Apesar de adotar-se nessa leitura o método de Ubersfeld, abre-se espaço para mesclá-lo com fragmentos do estudo de Pavis, identificados nos intermédios musicais e nas pantomimas.

No primeiro ato, a história abarca os acontecimentos ocorridos na Capitania de Pernambuco, alvo de cobiça da Companhia das Índias Ocidentais em função dos engenhos de cana de açúcar e sua produção açucareira, no interregno de 1634 a 1635. Neste contexto, a Capitania encontrava-se sob o domínio político do governo português, representado pelo Tenente Governador Mathias de Albuquerque, irmão do donatário Duarte de Albuquerque Coelho. Observa-se nesse ato, o desenho de diferentes espaços, assim configurados: o religioso, na figura de Frei Manuel; o militar, pela administração de Mathias de Albuquerque (Arraial de Bom Jesus); o idílico, no par amoroso Bárbara e Calabar; e o político, domínio holandês e fruto de constantes disputas entre holandeses e portugueses (Porto Calvo). Além destes, depara-se com o espaço mediano, onde se localizam Mathias de Albuquerque e seus militares, após abandonarem o Arraial de Bom Jesus.

Verifica-se, na composição da história, a presença de personagens referenciais ao lado de personagens apenas ficcionais, como Anna de Amsterdã. As personagens do mundo referencial, componentes do quadro da fase de resistência luso-brasileira, são identificadas pelo governador Mathias de Albuquerque, pelos “líderes militares” Antônio Felipe Camarão e Henrique Dias, pelo capitão Sebastião do Souto e por Frei Manuel, todos brasileiros, com exceção do último, de origem portuguesa. Destaca-se, ainda, a presença de Bárbara, a companheira de Calabar, e uma outra personagem, representando o governo holandês, que os autores da peça não identificam pelo nome na ficção. No entanto, essa personagem possui consistência histórica, denominada pelas narrativas de Manuel Calado como Major Picard.³²⁷

Abre-se o segundo ato com os *Primeiros acordes do hino holandês* e com a indicação *Sobe o pano*, e encerra-se o ato e, em decorrência, a peça, com todas as personagens cantando *O elogio da traição*, sob a indicação cênica, *Até baixar o pano*.³²⁸ As cenas são divididas com os mesmos recursos do ato anterior, acrescentando a técnica de imobilização de atores, para duas cenas que têm lugar de maneira alternada: uma, ocorrida entre Bárbara e Frei Manuel, e a outra,

³²⁷ Uma leitura interessante a respeito das ocupações holandesas no Nordeste brasileiro vem sendo feita pelo pesquisador Evaldo Cabral de Mello que escreveu vários livros, tais como: *Olinda Restaurada* (1975), *Rubro Veio* (1986), *O Negócio do Brasil* (1998), *Nassau: governador do Brasil* (2006) e *O Brasil Holandês* (2010). MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). *O Brasil holandês*. São Paulo: Penguin Classics, 2010, p. 137.

³²⁸ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 71 e 110.

entre Nassau e seu Consultor designado pela Companhia das Índias Ocidentais (CIO).

Nesse ato, cuja temporalidade abarca os anos de 1637 a 1644, a ação decorre durante o domínio político dos holandeses, na Capitania de Pernambuco, agora administrada pelo Conde Maurício de Nassau, marcando, de acordo com a historiografia brasileira, o *Consulado Nassoviano*. Em relação à configuração dos espaços físicos, apresentados de maneira alternada, além da recorrência do religioso e do político, inserem-se dois outros: o da construção da *Ponte Maurícia* e o da prostituição.

Quanto ao quadro das personagens, verifica-se a recorrência de algumas delas, tais como Frei Manuel, Bárbara, Souto e Anna de Amsterdã. Duas personagens não incluídas no primeiro ato são inseridas no segundo. Trata-se de Maurício de Nassau-Siegen, designado pela Companhia das Índias Ocidentais para administrar os domínios conquistados na região do Nordeste brasileiro, e seu Consultor.

Na segunda etapa da leitura, particulariza-se que, na articulação das médias sequências, foi utilizada a decupagem manifesta pela movimentação de entrada e saída das personagens, pelo exercício da pantomima e pela valorização das pausas entre os diálogos. Esta terceira decupagem é arquitetada de várias formas: pelos intermédios musicais, pelos jogos alternados de claro e escuro e pela paralisação dos atores. Destaca-se que os intermédios musicais, responsáveis pelo arranjo das cenas, dispõem-se em funções diferenciadas ora ilustrando a criação da atmosfera correspondente à situação dramática ora sublinhando, de maneira irônica, um dado momento do texto. Esta última função, à maneira da personagem-narradora de Brecht, relaciona-se com outra faceta do efeito de distanciamento presente no teatro épico, os “*songs brechtianos*”. Definido por Patrice Pavis como “um poema paródico e grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado” e empregado para distinguir-se do “canto harmonioso” da ópera ou da comédia musicada.³²⁹

Em relação à abertura do primeiro ato, há a sugestão de uma igreja, simbolizada pelo som de *sininho de sacristia* e pela música sacra *Miserere nobis* nas vozes de Frei Manuel, o corifeu, e dos moradores da Capitania de Pernambuco, marcando a entrada do coro, o *párodo*, na clássica divisão das partes da tragédia nomeadas por Aristóteles.

³²⁹ Válido é esclarecer que os *songs*, ao contrário das músicas compostas para a peça ou tomadas por empréstimo à composições já existentes, são escritos para o texto dramático e, dificilmente, sobrevivem fora deste. PAVIS, op. cit., p. 367.

Permanecendo no escuro, Frei Manuel descreve em sua homilia o Brasil antes da chegada dos holandeses, acusando-os de responsáveis pela entrada do pecado naquela Capitania, descrita por ele como *a mais rica de quantas ultramarinhas o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa e cetro*. Registra-se aqui a utilização por parte dos dramaturgos de trechos da obra historiográfica de Frei Manuel Calado nas falas desta personagem na peça.³³⁰

Em simultâneo, na sala de administração, encontra-se o governador Mathias de Albuquerque, *rosto ensaboadado, navalha na mão e bandeira rubro negra servindo-lhe de babador*, mirando-se de corpo inteiro em um espelho, sustentado por um vassalo, e tendo a seus pés o escrivão com *pena de pato na mão*. Nesse *lôcus*, reproduzem-se, em paralelo, dois ambientes: uma sala de tortura, onde *dois soldados garroteiam um prisioneiro louro que solta um grito lancinante*, e um acampamento militar, onde se encontram *soldados adormecidos e fuzis ensarilhados*. O governador, em simultâneo ao ato de barbear-se, dita uma carta endereçada a Calabar: *Arraial de Bom Jesus. Ano da Graça de 1635*.³³¹ O conteúdo dessa missiva, além de prometer perdão a Calabar por ter-se aliado aos holandeses, revela acontecimentos anteriores, período em que Calabar lutava ao lado do exército português. Na cena seguinte, Mathias pergunta-se *Por que é que ele foi pra lá*, espécie de *song*, que descreve, em ritmo sincopado, a figura e a bravura de Calabar, pois o texto não o identifica como uma canção. Daí a possibilidade da sua leitura como técnica de distanciamento e a circunstância de a personagem transformar-se em narradora.

A voz narrativa expressa pelas indicações cênicas *corte brusco na música religiosa. Primeiros acordes dolentes para uma canção. Luz isolando a silhueta de uma mulher, cujos gestos simulam o ato de amor*, destaca o espaço sagrado de Eros e marca a mudança de cenário. O narrador enseja a possibilidade de Calabar e Bárbara encontrarem-se em um quarto, sugerindo, dessa maneira, a presença física de Calabar na peça. A ação prossegue com a fala de Frei Manuel que desenha um retrato negativo de Calabar: *um mestiço mui atrevido e perigoso* que conduziu os holandeses no rompimento do cerco lusitano *para desgraça*

³³⁰ Frei Manuel Calado do Salvador escreveu uma obra historiográfica sobre a ocupação holandesa no Brasil, *O Valeroso Lucidemo ou o Triunfo da Liberdade na Restauração de Pernambuco*, publicada em Lisboa no ano de 1648. Residindo na Capitania de Pernambuco do século XVII, Frei Manuel encontrava-se informado sobre os bastidores do Brasil holandês e, assim, forneceu narrativas significativas sobre fatos políticos, econômicos e sociais.

³³¹ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 30.

e humilhação do comandante Mathias de Albuquerque. E informa que o mestiço possui uma amásia, *uma mameluca de nome Bárbara*.³³²

Na sequência, uma indicação cênica antecede a canção de Bárbara, que se levanta e se veste com calma para cantar *Cala a boca, Bárbara*. Tal canção tece um resumo de sua história de amor com Calabar. Ao finalizá-la, a moça dirige-se ao público e, sob forma de aparte, funde sua fala a fragmentos do texto *O Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam.³³³ Transcrevo abaixo o resultado dessa técnica na fala de Bárbara:

*BÁRBARA – Se os senhores quiserem saber por que motivo me apresento assim, de maneira tão extravagante, vão ficar sabendo em seguida, se tiverem a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumam prestar aos sábios, aos oradores, aos governantes, mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões e aos bobos de rua.*³³⁴

A nova mudança de espaço físico é indiciada pela voz narrativa com a passagem de Arraial do Bom Jesus para Porto Calvo, *lôcus* político-holandês, onde ocorre a cena muda do banquete: *um banquete com vinhos, manjares de Holanda e Anna de Amsterdã sobre a mesa*. No fundo da cena, sob forma de pantomima, o banquete processa-se, paralelo à fala do Frei, como *uma orgia muda* e com a presença do chefe holandês. Em seu discurso, Frei Manuel do Salvador acusa os holandeses de introduzirem o pecado em Pernambuco, comparando essa cidade a Sodoma e Gomorra. É preciso assinalar que sob o papel de eterno aliado, o religioso participa de dois espaços representativos dos dois poderes aos quais serve: o sagrado, no momento de seu discurso na igreja, e o profano, ao participar tanto das derrotas dos portugueses quanto da ceia dos holandeses.

Enquanto o chefe holandês se dirige aos moradores com promessas de liberdade econômica, moral e religiosa, o coro, tendo Anna de Amsterdã como corifeu, comenta e revela o interesse dúbio dos holandeses: *Pois o mais importante culto / É o açúcar que é nosso*.³³⁵ Na sequência, ocorre a cena em que Sebastião do Souto, com a ajuda do

³³² BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 32.

³³³ ROTTERDAM, Erasmo. *O elogio da loucura*. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 16.

³³⁴ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 33.

³³⁵ *Ibidem*, p. 35.

Frei, elabora um plano contra os holandeses quando oferece falsas notícias sobre as tropas de Mathias de Albuquerque. Essas informações desenham os próximos acontecimentos que culminam na execução de Calabar.

Uma nova passagem de espaço cênico é marcada pela voz narrativa. Ilumina-se a figura de Mathias de Albuquerque em espaço mediano, configurado pelo caminho percorrido pelas tropas portuguesas em direção à Bahia. O governador, em solilóquio, menciona suas últimas derrotas, revela seu perfil vingativo e acusa Calabar de ser responsável por sua ruína, consignando sua vingança: *Alegria, minhas mãos, alegria, / Que a vingança acaba de acenar / Com a promessa de vosso dia, / Que é noite de Calabar. [...] Mãos do vício solitário, / De afagos de segunda mão. / Mãos de seda e de garrote, / Mãos à obra, mãos de bote.* A cena seguinte é descrita como uma sala provida de uma mesa, onde se encontram o governador Mathias de Albuquerque e Frei Manuel, o anunciador da emboscada, junto ao trio de personagens Dias, Camarão e Souto, componentes do jogo ambíguo da lealdade e da traição. Na sequência, *melosas guitarras portuguesas* antecedem o canto de Mathias, *Fado Tropical*, que canta, [...] *Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal*, e ora recita doze versos organizados sob forma de soneto, *Meu coração tem um sereno jeito / E as minhas mãos o golpe duro e presto / De tal maneira que, depois de feito, / Desencontrado, eu mesmo me contesto.*³³⁶

Na cena que se desenrola após a canção, *Luz sobre os dois*, encontram-se sentados em latrinas a discutir o tratado de paz, *contorcendo-se em cólicas*, o governador Mathias, usando *uma ceroula vermelha com faixa verde*, e o emissário do governo holandês, com *uma bandeira branca espetada num bambu*, usando *ceroulas listradas de azul e vermelho*. A igreja aparece como mediadora entre os dois governos, representada pelo Frei com sua satírica folha de bananeira. Do diálogo entre os dois chefes, deduz-se que o troféu da paz será a cabeça de Calabar.

³³⁶ Transcrevo aqui os demais versos: *Se trago as mãos distantes do meu peito. / É que há distância entre intenção e gesto. / E, se meu coração nas mãos estreito, / Me assombra a súbita impressão de incesto. // Quando me encontro no calor da luta / Ostento a aguda empunhadura à proa, / Mas o meu peito se desabotoa. // E, se a sentença se anuncia bruta, / Mais que depressa a mão cega executa / Pois que senão o coração perdoa.* BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 40-41.

A ação volta ao espaço administrativo lusitano quando se assinala a rendição holandesa com a indicação da deposição de armas e de *outros despojos de guerra*, dentre eles Anna de Amsterdã. A voz narrativa expressa abaixo pela indicação cênica faz, na realidade, um sumário dos atos e das ações que sucedem à rendição holandesa:

*Ao toque de caixa, o Holandês levanta-se, faz uma banana para o Frei e sai. Entram Dias, Camarão e Souto, arrastando Anna pelos cabelos. Soldados holandeses depositam armas. Mathias dirige-se ao centro da movimentação. Entram em cena barricadas de vinho e outros despojos de guerra. Vivas e morras. Grito estridente de Anna, atirada ao solo por Souto. Mathias bolina Anna com os pés.*³³⁷

A seguir, a voz narrativa, primeiro como indicação cênica e segundo como didascálias, anuncia o diálogo que trata do acordo com os holandeses, diálogo esse travado por Mathias (*Impondo um súbito silêncio*) e seus coadjuvantes da decisão: Frei Manuel (*Fazendo um sinal da cruz*), Camarão (*Garrafa na mão*), Souto e Dias. A seguir, Mathias resolve executar Calabar, proferindo sua determinação nas seguintes falas versificadas, que ressoam um misto de vingança pública e, de maneira particular, vingança pessoal:

*MATHIAS – Deixa eu falar. / Nem que seja só pelas derrotas que me fez amargar, / Ou pelo açúcar que me fez perder, / Nem que seja injusta a glória / E a glória bagatelas, / Nem que seja só para deixar / O meu nome na História. / Com meus vermes e mazelas, / Eu condeno Calabar. / Por que quem vai querer saber / Que eu tive diarreia, / Saber que uma noite de cólicas agudas? / Vale tanto quanto uma epopeia?*³³⁸

Após a fala de Mathias, Anna de Amsterdã, que se encontrava adormecida durante o discurso do Governador, apresenta-se entoando a canção homônima, lembrando uma característica presente em outro gênero teatral, a opereta, quando a personagem declara ao público “quem é e a que veio”.³³⁹ Ao terminar a canção, desvela-se nova cena em novo espaço, o *lôcus* representativo da Igreja. Enquanto os

³³⁷ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 47.

³³⁸ Ibidem, p. 49.

³³⁹ PRADO, op. cit., 2003, p. 93.

moradores entoam o refrão de *Miserere nobis*, Bárbara destaca-se do coro e entoia o *song* satírico *O traidor se chama Calabar*. Logo após, Frei Manuel, sob pressão do Governador, quebra o segredo da confissão de Calabar ao revelar detalhes dela a Mathias de Albuquerque.

As cenas seguintes representam Calabar sendo executado e Bárbara entoando a canção *Tatuagem*, que evidencia o “amor possessão” no desejo de perpetuar-se no corpo de seu amado. Ouve-se, entremeados na canção, o rufar de tambores e a leitura da sentença do oficial responsável pela execução. Aqui, a presença física de Calabar é sugerida, pela segunda vez, por um vulto quando *soldados trazem um homem para a execução*.³⁴⁰

Sob os *acordes lentos e solenes* da canção entoada por Anna de Amsterdã, *Vence na vida quem diz sim*, muda-se a cena com a entrada das personagens Dias, Camarão e Souto, apresentadas como *grandes heróis da pátria* por Frei Manuel.³⁴¹ Na sequência, livrando-se do torpor causado pela morte de seu companheiro, Bárbara questiona um por um os *grandes heróis*, antigos amigos e agora delatores de Calabar, à maneira do interrogatório “como suplicio da verdade”, de que fala Michel Foucault nos processos acusatórios.³⁴² Bárbara os acusa de serem cúmplices de um assassinato. Os *heróis* defendem-se com o argumento da cilada incluir-se como estratégia da guerra.

Muda-se a cena com a partida da tropa portuguesa, de Dias e Camarão, ficando apenas Souto, que se retira depois de prometer à Bárbara que voltará, ao cantar *Eu vou voltar*. Acontece o final do primeiro ato, ainda no mesmo espaço cênico, com a fala de Bárbara, que compara Calabar com a lenda do *lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz*. Após entoar a canção *Cobra de Vidro*, dirige-se ao público como personagem-narradora, expressando seu *grande desprezo à ingratidão, à covardia e ao fingimento dos mortais*.³⁴³

No segundo ato, a ação inicia-se, conforme a indicação cênica de uma voz fora de cena, com o anúncio da chegada ao Brasil do Conde

³⁴⁰ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 55.

³⁴¹ De acordo com Evaldo Cabral de Mello, as narrativas de Manuel Calado do Salvador consignam ao “índio da terra Antônio Felipe Camarão” e ao “preto Henrique Dias” papel de destaque na luta dos portugueses contra os holandeses. Ambos receberam foro de cavalheiros da Ordem de Cristo, sendo que o primeiro recebeu tratamento de Dom e o segundo foi considerado fidalgo. MELLO, op. cit., 2010, p. 74 e 119.

³⁴² FOUCAULT, op. cit., p. 36.

³⁴³ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 68-69.

holandês Maurício de Nassau-Siegen. Iluminado por um foco, o Conde processa sua fala, configurando-se como uma personagem-narradora, e resgata o histórico do embarque no ano *de 1637 a caminho de Pernambuco, em terras do Brasil, como Governador-geral plenipotenciário a serviço e mando da Companhia das Índias Ocidentais*.³⁴⁴

Na sequência, a ação ocorre já em solo brasileiro quando Nassau é recepcionado pelo povo na figura de Anna de Amsterdã, que entoia o frevo *Não existe pecado ao sul do equador*, expressando a liberdade sexual prevalente na comunidade. Ao discursar, nas cenas seguintes, para os moradores e senhores de engenho, o Conde atende a duas facções. Aos senhores de engenho, Nassau promete financiamentos e *quantos escravos forem necessários às plantações*, e aos moradores, ele assegura o *controle da produção*, a colonização de Pernambuco e a urbanização de Maurícia. A entrada de Frei Manuel, recepcionando o Conde, indicia uma nova cena delineada nas intermediações do palácio flamengo. Nassau convida Frei Manuel para residir nas imediações do palácio, convite aceito de imediato.

Prossegue a ação com o diálogo travado entre o Conde e seu consultor que expressa a decisão de atacar a Bahia. Para tal empresa, solicita à Companhia das Índias o envio de *refugiados de guerra alemães que, desterrados e bem confiscados*, encontravam-se na Holanda. No entanto, mesmo sem a resposta de seus pedidos em carta à Companhia, Nassau decide conquistar a Bahia. A seguir, a indicação cênica faz lembrar uma batalha e, ao mesmo tempo, indica a derrota dos holandeses: *Sobe o hino holandês a todo volume, entrecortado por rojões. Aos poucos o hino vai caindo de rotação, desafinando até parar, dando lugar apenas aos rojões e, em seguida, ao silêncio*.³⁴⁵

Capitão Souto, encontrando-se no antigo local de moradia de Bárbara, surpreende-se ao constatar ter ela a profissão de prostituta. Em conversa com a moça, relata o malogro holandês nos três anos de conquista por novas terras brasileiras. Souto mostra-se diferente e arrependido de suas ações passadas, convidando Bárbara para segui-lo e ajudá-lo em sua empreitada de expulsar os holandeses de Pernambuco. Diante da negativa de Bárbara, ele canta *Você vai me seguir*. Em resposta, a moça entoia *Tira as mãos de mim*,³⁴⁶ cujos versos urdem, à guisa de um tecido analógico, os fios comparativos entre os dois

³⁴⁴ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 71.

³⁴⁵ Ibidem, p. 79-80.

³⁴⁶ Ibidem, p. 86.

amantes: de um lado exalta as qualidades de herói e homem viril em Calabar e, de outro, a vileza na guerra e *mocho* na cama em Souto.

Após a indicação cênica de *black-out*, sucede-se a mudança de espaço. O novo *lôcus* figura uma capela onde se realiza uma cerimônia religiosa, adornada por uma mesa que serve para pousar alguns paramentos, *o Evangelho e o cálice*.³⁴⁷ Frei Manuel preside uma cerimônia religiosa na presença de Dom João IV em ação de graças a Deus pelo fim do jugo espanhol. No entanto, a voz narrativa passa a descrever o episódio em que Nassau e soldados holandeses interrompem o ritual religioso, aproximando *do vaso sagrado uma taça de vinho* e modificando o teor da celebração: os moradores, que antes participavam da celebração religiosa, passam à comemoração laica, bebendo vinho com os holandeses: *todos se levantam, entornam e sentam-se, muitos visivelmente alcoolizados*.

Nesses espaço e tempo, Nassau comunica a finalização da Ponte Maurícia. E, diante da descrença em relação à realização da obra, sobre cuja conclusão o povo considerava ser mais fácil um boi voar, o Conde promete ao povo os dois espetáculos: *a ponte que os leva a Maurícia e o boi que voa*. Enquanto *a orgia prossegue*, Nassau dirige-se ao local de construção da ponte. Lá, determina ao engenheiro a finalização dessa obra e trava diálogo, em outra cena, com o consultor, que o informa a respeito do descontentamento da CIO sobre os gastos excessivos com a ponte Maurícia e sobre sua atuação política. Com a aproximação dos moradores, ocorre o espetáculo do *boi sobrevoando o palco e a plateia*. A cena é acompanhada por Nassau, o corifeu, e pelos moradores e holandeses, o coro, entoando a seguinte *marçinha*:

*Quem foi que foi / Que falou no boi voador? /
Manda prender esse boi. / Seja esse boi o que for.
/ O boi ainda dá bode. / Qual é a do boi que
revoa? / Boi realmente não pode / Voar à toa. / É
fora, é fora, é fora. / É fora da lei, / Tá fora do ar,
/ Segura esse boi. / Proibido voar.*³⁴⁸

Nova indicação cênica de *black-out* marca a mudança de cena e cenário com o retorno de Souto ao prostíbulo onde se encontra Bárbara. Desvairado, considerando-se perseguido por soldados holandeses, o

³⁴⁷ Considera-se adequado observar, conforme o registro das didascálias, que a mesa figura como um objeto de decoração cênica recorrente em muitas sequências dos dois atos, conotando lugares diversos, tanto pode ser o local de uma cerimônia sagrada quanto de um festim profano. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 87-89.

³⁴⁸ Ibidem, p. 91.

“delator” rejeita a atitude de Bárbara que lhe oferece refúgio e amor. Em sua disputa com Bárbara pelo fuzil, acaba por atrair a atenção dos soldados que disparam contra ele. Após a morte de Souto, Anna de Amsterdã aproxima-se da amiga Bárbara, consolando-a e enfeitando-a para mais uma noite de trabalho. No diálogo entre as duas mulheres são tecidos questionamentos sobre o sentido da morte e da luta. Em dueto, Anna e Bárbara entoam a canção homônima, declarando amor e cumplicidade.

Duas cenas ocorrem de maneira alternada. Em uma delas, na capela, acontece o encontro de Bárbara com Frei Manuel, ocasião na qual a moça questiona o comportamento dúbio do Frei: ora ao lado dos lusitanos ora seguindo os flamengos. Em outra cena, no local da administração dos holandeses, Nassau conversa com o consultor que o adverte ter sido investido da posição de interventor em decorrência da insatisfação da Companhia das Índias com os gastos efetuados no embelezamento de Recife. Esse fato coloca Nassau diante do dilema: ou renunciar ou sofrer sanções graves.

O discurso de Nassau, na festa de despedida, nivela sua ambição e seu idealismo à ambição e ao idealismo dos portugueses. Ao profetizar o futuro do Brasil, espera que o país não se torne um imenso Portugal, como predisse Mathias, mas um *imenso canavial*. O final do texto, espécie de epílogo, é marcado pela presença de Bárbara que se dirige, mais uma vez, ao público e entoa, juntamente com *todo o elenco*, a canção *O elogio da traição: O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil, / O que é bom pra Luanda é bom pro Brasil, / O que é bom pra Espanha é bom pro Brasil [...]*.

Verifica-se que a descrição dos cenários não reproduz de maneira clara um *lôcus*, ou seja, o “espaço referencial dos seres humanos”, como acontece em *Leonor de Mendonça*; mas fragmentos sugestivos de espaço físico, no qual se desenvolve a ação. De acordo com Anne Ubersfeld, “as descrições de lugares são sempre precárias” na dramaturgia moderna, pois são “descrições funcionais”, orientadas não para uma construção imaginária, mas “para a prática da representação”.³⁴⁹ Vale ressaltar que o espaço político, a Capitania de Pernambuco, permanece o mesmo no decorrer da peça. Porém, no primeiro ato, a ação acontece em lugares alternados: Arraial de Bom Jesus e Porto Calvo, predominando os espaços fechados; ao contrário do

³⁴⁹ UBERSFELD, op. cit., p. 91-92.

segundo ato, quando ocorrem, em maior número, as ações em espaço aberto: ruas de Recife.

Abordam-se, como último procedimento de leitura da peça, as falas ícones das personagens, indicativas dos temas *amor*, *traição* e *violência* e que sustentarão a próxima subunidade, referente à leitura temática. Importa destacar a predominância do discurso da traição entre as personagens, quando questionam e discorrem sobre essa problemática e quando tecem conceitos sobre o traidor. Não obstante a personagem Calabar estimular essas discussões, encontram-se outras personagens cujas falas referenciam a traição e o traidor. Demonstra-se tal afirmativa no episódio em que Sebastião do Souto se apresenta ao governador Mathias de Albuquerque depois de iludir o exército holandês:

SOUTO – Sebastião do Souto, às suas ordens.

MATHIAS – Ah, sim, já sei, você é o traidor. Parabéns, belo serviço, rapaz. Você tem futuro!

CAMARÃO (Brincando) – À saúde do nosso traidor! FREI – Não. Quem trai a Holanda protestante não trai o Papa.

Camarão – Traidor que trai traidor tem cem anos de louvor.

FREI – Traidor é quem trai a Espanha.

MATHIAS – Traidor é quem trai Portugal, Frei!

FREI – Sutilezas históricas, Excelência.

DIAS – Eu acho que traidor é quem trai o governo.

*Qualquer governo. Feito o Calabar.*³⁵⁰

As personagens Dias e Camarão, em suas ações ambíguas, representam os questionamentos sobre a traição: Henrique Dias, capitão-do-mato, coloca *fogo nos quilombos*, / *Pra catar preto e mulato*; e Antônio Felipe Camarão, o *índio da nação tupi*; preferiu ficar *nos livros que o branco manda imprimir para sempre* a pertencer aos *contos que o índio pai conta pro índio filho, e este pro seu curumim*.

Em circunstância semelhante, o governador Mathias de Albuquerque e o Conde Maurício de Nassau demonstram, em suas falas, a temática da traição. Mathias rompe o acordo com os holandeses em que assegurava a entrega de Calabar à coroa espanhola, preferindo, ele mesmo, comandar a execução de seu inimigo. Diante das acusações do Consultor e da Companhia das Índias, Nassau revela o jogo de interesses em suas ações. Reproduz-se, abaixo, o teor dessa fala:

³⁵⁰ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 48-49.

NASSAU – *Sei que falhei. Sei também que fui bem-sucedido. Sei que me equilibrei na corda bamba, sorri para todos os lados, disse sim e fiz não, pendurado num vice-versa a que me dava direito a condição de político e comandante. Tudo por causas nobres, imensas, na escala do futuro. Fiz tudo isso com orgulho, sem medo de julgamentos, críticas, porque dentro de mim eu tinha uma meta que nada me impediria de alcançar. E agora constato que, tudo, mesmo aquilo de que me orgulho, pode ser classificado de traição. O resto foram apenas salamaques.*³⁵¹

Nesse jogo complexo de interesse, o Consultor pode ser considerado um traidor. Ao ser indagado por Nassau de qual lado ele estava, *aqui ou lá*, o Consultor oferece a seguinte resposta: *Um pé em cada continente. O que me deixa numa posição delicada... vulnerável.*³⁵²

Registra-se, no entanto, que a personagem Bárbara percorre, de maneira mais intensa, as discussões sobre traição, parecendo não se intimidar pelas consequências de sua investigação e de sua atitude para com a perpetuação da lembrança de Calabar. Este fato evidencia-se no discurso de censura pressuposto no refrão de sua primeira canção: *Cala a boca, / Olha o fogo, / - Cala a boca, / Olha a relva / - Cala a boca, Bárbara. / - Cala a boca, Bárbara. [...]/ Cala a boca, / Olha a noite, / - Cala a boca, / Olha o frio / - Cala a boca, Bárbara. / - Cala a boca, Bárbara.* Essa personagem interpela as personagens históricas Souto, Dias, Camarão e Frei Manuel ao longo da peça, antes, porém, discute sobre a figura do traidor no *song O traidor se chama Calabar: Outros terão levado segredos, / Outros terão levado proprinas, / Mas esses sabem se portar. / Outros terão sujado as calças, / Outros terão delatado amigos, / Mas esses voltam pra jantar [...]*.

Também, pode-se aludir ao discurso da traição/infidelidade à canção homônima entoada por Anna de Amsterdã, a Anna de *toda patente, do Oriente e Ocidente*:

ANNA – *Sou Anna dos diques e das docas, / Da compra, da venda, das trocas, das pernas, / Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas. / Sou Anna das loucas. / Até amanhã / Sou Anna / Da cama, da cana, fulana, sacana, Sou Anna de*

³⁵¹ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 107.

³⁵² Ibidem, p. 93.

*Amsterdã. / Eu cruzei um oceano / Na esperança
de casar. Fiz mil bocas pra Solano, / Fui beijada
por Gaspar. / Sou Anna de cabo a tenente, Sou
Anna de toda patente das Índias. / Sou Anna do
Oriente, Ocidente, acidente, gelada. / Sou Anna,
obrigada. / Até amanhã / Sou Anna / Do cabo, do
raso, do rabo, dos ratos, Sou Anna de Amsterdã
[...].*³⁵³

As falas a respeito do tema do amor estão presentes, na peça, por meio das personagens Mathias de Albuquerque, Bárbara, Anna de Amsterdã e, de maneira indireta, por Sebastião do Souto. Para Mathias, o amor é delineado na noção de *amor à pátria* e amor à terra quando revela ser *brasileiro por nascimento e afeição* e, em seus *devaneios*, imaginar-se *colocando o amor à terra* em que nasceu *acima dos interesses do rei* que o governa. Para Bárbara, o amor realiza-se nas canções eróticas que a moça entoia, *Cala a boca, Bárbara e Tatuagem*, por exemplo.³⁵⁴ Transcrevem-se abaixo trechos dessas canções reveladoras do amor de Bárbara:

*BÁRBARA – Ele sabe dos segredos que ninguém
mais ensina: / Onde eu guardo o meu prazer, / Em
que pântanos beber / As vazantes, / As correntes. /
Nos colchões de ferro / Ele é o meu parceiro, /
Nas campanhas, nos currais, / Nas entranhas,
quantos aís, ai.*

*BÁRBARA – Quero ficar no teu corpo feito
tatuagem / Que é pra te dar coragem / Pra seguir
viagem / Quando a noite vem. / E também pra me
perpetuar / Em tua escrava / Que você peça,
esfrega, nega / Mas não lava.*

Souto confessa seu amor à Bárbara e, da mesma maneira, sua traição: [...] *E se morro sem poder trair no meu último instante, ainda assim não me desmereço, e morro me traindo, porque morro dizendo que te amo, Bárbara.*³⁵⁵

³⁵³ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 51.

³⁵⁴ Ibidem, p. 32 e 55.

³⁵⁵ Ibidem, p. 99.

Quanto ao par Anna e Bárbara, o amor é traduzido nos versos da canção a seguir, que parece delinear uma relação homoafetiva entre as personagens:

*AS DUAS – Bárbara, / Bárbara, / Nunca é tarde, /
Nunca é demais. / Onde estou? / Onde estás? /
Meu amor / Vou te buscar.*

*BÁRBARA – O meu destino é caminhar assim /
Desesperada e nua / Sabendo que, no fim da
noite, / Serei tua.*

*ANNA – Deixa eu te proteger do mal, / Dos medos
e da chuva, / Acumulando de prazeres / Teu leito
de viúva.*

*AS DUAS – Bárbara, / Bárbara, / Nunca é tarde, /
Nunca é demais. / Onde estou? / Onde estás? /
Meu amor / Vou te buscar.*

*ANNA – Vamos ceder à tentação / Das nossas
bocas cruas / E mergulhar no poço escuro / De
nós duas.*

*BÁRBARA – Eu vou viver agonizando, / Uma
paixão vadia, / Maravilhosa e transbordante /
Feito uma hemorragia.*

*AS DUAS – Bárbara, / Bárbara, / Nunca é tarde, /
Nunca é demais. / Onde estou? / Onde estás? /
Meu amor / Vou te buscar.³⁵⁶*

Observa-se que o discurso da violência está presente nas acusações de Bárbara, no desejo de vingança de Mathias de Albuquerque e na sentença da tortura de Calabar lida pelo Oficial. Transcrevem-se, na sequência, essas falas:³⁵⁷

*BÁRBARA – O que houve foi um assassinato! Um
prisioneiro de guerra morto a sangue frio! Vocês
são soldados e sabem disso muito bem. Tem aí um
capitão-mor não sei de quê, um governador das
negas dele, mas não tem um homem pra abrir a
boca numa hora dessas [...].*

*MATHIAS – Eu sou aquele que, custe o que custar, /
Acerta o laço e tece o fio / Que enforca Calabar.*

³⁵⁶ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 102-103.

³⁵⁷ Ibidem, p. 50-55, 60-61.

OFICIAL – ... *Que seja morto de morte natural para sempre na forca...* (Rufos)... *por traidor e aleivoso a sua Pátria e ao seu Rei e Senhor...* (Rufos)... *e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos...* (Rufos). [...] *Para que sirva de exemplo...* (Rufos) *e sua casa seja derrubada pedra por pedra e salgado o seu chão para que nele não cresçam mais ervas daninhas...* (Rufos). [...] *E seus bens confiscados e seus descendentes declarados infames até a quinta geração...* (Rufos) *para que não perdurem na memória.*

Depois da leitura aqui proposta para o texto de Chico Buarque e Ruy Guerra, atenta-se para o procedimento de leitura temática.

4.2 CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO – LEITURA PELO VIÉS TEMÁTICO (*amor, traição e violência*)

A presente leitura busca observar as relações humanas fundadas nos conflitos de *amor, traição e violência* vivenciadas pelas personagens em *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, texto incluso na produção dramática brasileira da segunda metade do século XX. Nele, depara-se com um quase imbricar de *amor e traição*, quando o último tema assume relevância indiciada no próprio título. Diferencia-se, assim, de *Leonor de Mendonça*, cuja temática central é o tema do *amor* e a possível *traição* uma decorrência de desencontros amorosos. Em *Calabar: o elogio da traição*, a relevância da *traição* encontra respaldo na avaliação efetuada pelos autores da peça quando afirmam que “antes de *Calabar*, a gente se preocupou mais com a *traição*; parece que *Calabar* veio com a preocupação da *traição*. E a *traição* é um negócio que a gente pode bater em muitos níveis”.³⁵⁸ Constata-se também o tema da *traição* nas outras três peças escritas por Chico Buarque: ora como tema central (*Gota d’água*) ora como tema periférico (*Roda Viva* e *Ópera do Malandro*).

³⁵⁸ BUARQUE; GUERRA. A roda viva de Calabar: dialética da traição. In: BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 10.

Quanto ao tema do amor, primeira proposição de leitura da tríplice temática, observa-se no texto sua manifestação sob dupla categoria: *amor-paixão* e *amor à pátria*. Para dar corpo a tais variações temáticas, recorre-se, para representá-las, a duas figurações geométricas, ambas já utilizadas no procedimento de leitura de *Leonor de Mendonça*. A primeira referencia a figura do triângulo e a segunda corresponde ao segmento de reta, concebida por uma linha que une dois pontos, um em cada extremo. O triângulo ilustra a leitura dos conflitos, encontros e desencontros de *amor-paixão*, das três personagens Bárbara, Calabar e Sebastião do Souto. Já o segmento de reta serve para evidenciar tanto o *amor-paixão* quanto o *amor à pátria*. Uma reta patenteia a relação eixada no conflito de *amor-paixão* entre Bárbara e Anna de Amsterdã. Para representar o *amor à pátria*, lança-se mão de dois segmentos de reta: um, demonstra a relação complexa de Calabar com a pátria (a Capitania de Pernambuco sob o governo de Holanda); outro, ilustra a relação de Mathias de Albuquerque com a pátria (o Brasil sob o governo de Portugal). Daí decorre a dúvida quanto aos fundamentos éticos do patriota. A quem deve ele a fidelidade? Ela é tributária à terra em que ele nasceu ou ao “governo colonizador” dessa terra? Eis o conflito de Calabar e de Mathias de Albuquerque, ambos nascidos em solo brasileiro e ambos passíveis do conflito de nacionalidade, frente ao jogo de interesses do país de nascimento e do governo português, o colonizador europeu.

As relações dos conflitos de *amor-paixão* em *Calabar* são regidas por *Eros*. A primeira delas a ser lida está representada por um triângulo, em cujo vértice encontra-se a personagem Bárbara e nos ângulos de base inscrevem-se: Calabar de um lado e Souto de outro. Contudo, pode também ser considerada a relação de conflito amoroso entre as personagens masculinas configuradoras dos ângulos de base. A possibilidade de leitura de tal relação não se encontra explicitada no decorrer do enredo, sendo apenas insinuada na fala de Bárbara no segundo ato:

BÁRBARA – (Desabotoando-se, enfasiada) *No fundo, você só está pensando nele. Deve ser um remorso desgraçado, pra pensar nele o dia inteiro, depois de tanto tempo...*

SOUTO – (Beijando-a) Eu tenho sonhado muito com você.

BÁRBARA – *Nem deve dormir, de tanto que pensa nele. Porque sempre teve paixão por ele. Se*

*pudesse, dormia com ele... Depois deu aquela inveja, aquele ódio, e agora...*³⁵⁹

Em uma das faces desse triângulo importa desenhar o conflito de amor de Bárbara e Calabar, contraposto ao interesse amoroso de Souto por Bárbara. O amor de Bárbara por Calabar torna-se presente nas falas textuais da personagem e nas letras das canções entoadas por ela, ambas marcadas pelo sentimento de manter viva a memória do companheiro. Tal atitude de Bárbara encontra-se imbricada com o conceito de amor de Simmel: “o amor está, antes de mais nada, absolutamente intrincado em seu objeto, e não simplesmente associado a ele”.³⁶⁰ O fragmento do discurso amoroso de Bárbara que comprova seu *amor-paixão* ocorre no final do primeiro ato com a fala: *Eles não eram capazes de matar Calabar... Calabar era mais esperto e mais forte que todos esses exércitos juntos... Calabar não se mata assim tão fácil, como um animal qualquer... Eu não deixo.*³⁶¹ Já a canção *Tatuagem*, apenas para ilustrar uma das letras de canções que dão testemunho de seu *amor-paixão*, acontece ainda no primeiro ato. Evidenciam-se, abaixo, frações desta canção:

*BÁRBARA – Quero ficar no teu corpo feito tatuagem / Que é pra te dar coragem / Pra seguir viagem / Quando a noite vem. / E também pra me perpetuar / Em tua escrava / Que você pega, esfrega, nega / Mas não lava. [...] // Quero pesar feito cruz nas tuas costas / Que te retalha em postas, / Mas no fundo gostas, / Quando a noite vem. / Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva, / Marcada a frio, / A ferro e fogo / Em carne viva [...].*³⁶²

Outra canção, *Cala a boca, Bárbara*, simboliza, de igual modo, o envolvimento amoroso do casal e descreve, no meio da guerra, um cenário de violência permeado por *bandeiras e trincheiras*, no qual se insere o fragmento de um idílio que se processa em *colchões de terra*, com *bandeiras, bons lençóis* e gemidos amorosos *nas trincheiras, quantos ais, ai*. Convém lembrar, como já demonstrado na leitura da composição narrativa, que os relacionamentos amorosos constantes da

³⁵⁹ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 85-86.

³⁶⁰ SIMMEL, op. cit., 2001, p. 125.

³⁶¹ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 67.

³⁶² Ibidem, p. 55-56.

peça se inscrevem em cenário de conflito político e armado, as invasões holandesas no Nordeste brasileiro do século XVII. Transcreve-se, abaixo, outro fragmento da mesma canção, no qual o corpo da mulher amada funde-se com a terra brasileira:

*BÁRBARA – Ele sabe dos caminhos / Dessa minha terra. / No meu corpo se escondeu, / Minhas matas percorreu, / Os meus rios, / Os meus braços. / Ele é o meu guerreiro / Nos colchões de terra. / Nas bandeiras, bons lençóis, / Nas trincheiras, quantos ais, ai. [...].*³⁶³

É válido citar a analogia tecida por Rougemont entre “amor e guerra estabelecida em decorrência da ligação natural de “instinto sexual e instinto combativo”. Rougemont consigna a guerra e o amor como “males inevitáveis”, ambos “secretamente desejados”. O autor recupera, nessa relação, a utilização de “metáforas guerreiras para descrever os efeitos do amor natural”. Um dos exemplos advém da imagem de *Eros*, o deus do amor, “um arqueiro que dispara flechas mortais”. Outro exemplo recai sobre o intento da guerra de Tróia, “a posse de uma mulher”.³⁶⁴ Com procedimento igual, Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, escolhe a figura do rapto para ilustrar a “equivalência entre o amor e a guerra”.³⁶⁵ E tal figura remete ao “tempo arcaico”, quando os homens, por meio do rapto, asseguravam o princípio da exogamia. Importa lembrar que, nas duas imagens citadas, tanto na arma como no procedimento bélico, subjaz uma forma de violência.

O outro ângulo do triângulo representativo do *amor-paixão* é fundado por Bárbara e Souto. No segundo ato da peça, Sebastião do Souto convida a antiga companheira de Calabar para unir-se a ele e a ele servir: *Você vai me seguir / Aonde quer que eu vá. / Você vai me servir, / Você vai se abaixar. Você vai resistir, / Mas vai ser acostumar [...].* A proposição “estratégica” de Souto almeja duplo intento: a conquista de uma companheira – *uma mulher forte... uma mulher muito bonita, muito bonita mesmo*³⁶⁶ – e a ambição de utilizá-la, em seu propósito patriótico, pelo conhecimento da terra e da gente brasileira na luta contra os

³⁶³ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 32.

³⁶⁴ ROUGEMONT, op. cit., p. 330-347.

³⁶⁵ BARTHES, op. cit., 2000, p. 245.

³⁶⁶ Pode-se aludir uma referência à figura de Maria Bonita, a fiel companheira de Lampião. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 85.

invasores holandeses. Os quarenta soldados de Souto já se encontravam armados, *prontos a tocar fogo nesse Pernambuco*, porém, o Capitão precisava do conhecimento da moça para embrenhar-se nos matos e várzeas que Bárbara havia trilhado junto a Calabar. Essa dupla funda, no dizer de Rougemont, o apagamento da “auréola dramática” do amor entre os pares românticos, pois o sentimento amoroso transforma-se em “tática de guerra”.³⁶⁷

Em contrapartida, Bárbara, ao vivenciar a complexa e ambígua relação de *amor-paixão* com Souto, revive, de modo oblíquo, seu amor por Calabar em cada encontro. Em decorrência de tal complexidade e ambiguidade, a morte de Souto põe em risco a memória de Calabar, pois seu corpo funde-se, pela memória afetiva, ao corpo de Calabar. Assim expressa Bárbara seu sentimento amoroso: *Eu me sinto muito só, Anna. Agora que Sebastião morreu, então, é como se Calabar nunca tivesse existido... Mas estou aliviada... Você conheceu Calabar?*

O estranhamento causado pela pergunta, que corta de súbito a fala de Bárbara, pode ter sua explicação no sentimento difícil de partilha erótica, de transformar os vestígios da memória de Calabar em estímulo sexual. Ao revelar à Anna de Amsterdã a essência desse outro amor, Bárbara vincula-o a uma característica comum a seus dois amantes, a *energia furiosa*, que confere a ambos uma quase identidade:

ANNA – *Amar um homem já dá muito trabalho. Dois, ao mesmo tempo, é de lesar qualquer uma.*

BÁRBARA – *Eu amo a mesma coisa neles dois. Uma energia furiosa que havia dentro desses homens. Uma energia que vai continuar movendo outros homens à morte, à morte, à morte, a quantas mortes forem necessárias.*³⁶⁸

O teor desse diálogo, travado entre as duas mulheres, pode conduzir o leitor ao pensamento de Julia Kristeva, pertinente aos laços de amor e lembrança: “enamoramo-nos daquilo que se assemelha a um ideal não visto, mas presente à lembrança”.³⁶⁹

A segunda representação do tema *amor-paixão* será lida a seguir pela óptica da figura de segmento de reta, quando os dois pontos extremos são representados por Bárbara e Anna de Amsterdã e a reta, propriamente dita, é o sacerdócio erótico do amor: a prostituição. De um

³⁶⁷ ROUGEMONT, op. cit., p. 347.

³⁶⁸ Ibidem, p. 100-101.

³⁶⁹ KRISTEVA, op. cit., 1986, p. 302.

lado, depara-se com Anna de Amsterdã que cruzou [...] *um oceano / Na esperança de casar*, mas finda por ser *Anna de toda patente das Índias*, por acidente uma *carta marcada e jogo de azar*.³⁷⁰ De outro lado, depara-se com Bárbara para quem a morte de Calabar a lançou, por desalento emocional e necessidade de sobrevivência, *dois florins na mão*, “na perdição, na ruína exterior e interior”, utilizando-se aqui das palavras de Simmel.³⁷¹ A prostituição é exercida por imposição social e não por escolha pessoal de Bárbara e Anna: *Eu amo quem me paga*.³⁷² Mais adiante, após as mortes de Calabar e de Souto, seu substituto no ato de amor, Bárbara submete-se ao ritual propiciatório à iniciação da prostituição.

ANNA – *Olha que pano bonito... Não. Este aqui vai melhor com a tua pele... Ou este aqui... Não sei, o que é que você acha?*

BÁRBARA – *Tanto faz...*

ANNA – *Como, tanto faz? Olha, fica com o vermelho. É mais alegre.*

BÁRBARA – *É?*

ANNA – *Você não está dando atenção... Esses cabelos, você tem que puxá-los para trás. Não tem porque esconder um rostinho tão bem-feito...*

BÁRBARA – *Pinta meu rosto, Anna.*

ANNA – *Você vai ficar linda, mulher. Você é moça ainda, tem tudo para ser feliz, ganhar muito dinheiro, viajar, arranjar casamento, ganhar mais dinheiro ainda [...]. Depois você fica viúva, arranja casamento melhor ainda, vira marquesa.*³⁷³

Ao refletir sobre a prostituição, “tão antiga, porém, quanto a história da civilização”, Georg Simmel, em *Filosofia do Amor*, afirma ser ela uma “consequência do conflito entre as exigências da maturidade sexual e as exigências da maturidade nupcial”,³⁷⁴ consequência esta que não expressa uma “vontade absolutamente livre”, mas uma circunstância “inevitável” e imposta às mulheres. Ao considerar que a sociedade

³⁷⁰ Trata-se da letra da canção *Anna de Amsterdã*, entoada por Anna quando se apresenta no primeiro ato da peça. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 51.

³⁷¹ SIMMEL, op. cit., 2001, p. 10.

³⁷² Este fragmento textual encontra-se na fala de Anna de Amsterdã, constante no segundo ato. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 67.

³⁷³ Ibidem, p. 99-100.

³⁷⁴ SIMMEL, op. cit., 2001, p. 04-15.

julgava as prostitutas “sujeitos de um erro individual”, o pensador buscou as causas e as consequências desse julgamento. Primeiro, ao discorrer a respeito da prostituição nas culturas de estágio inferior (“prostituição cultural”), registra que a dignidade humana não era “tão degradante”, pelo fato de não existir uma “economia monetária estabelecida de maneira permanente”. A seguir, considera a prostituição um erro social, consignando que enquanto o “amor livre não se generalizar” haverá necessidade da existência de um “certo número de mulheres para preencher tal função”.

Sob o signo de *Eros*, Bárbara partilha a experiência do sacerdócio erótico do amor com a companheira Anna: *Eu vou contigo, Anna, deixa eu terminar... Quero ficar bonita igual a você*. Deste modo, as personagens Anna e Bárbara refletem, tomando por empréstimo às palavras de Julia Kristeva, “imagens quase indistintas que se misturam umas às outras, se apagam ou se encobrem sem alarde na doçura de uma dissolução”.³⁷⁵ Assim, a figura da reta entre Anna e Bárbara remete aos temas controvertidos da prostituição e do “homoerotismo feminino”.³⁷⁶ Entoada em coro pelas duas mulheres, a canção *Anna e Bárbara* desenha essa última espécie de amor. Cunho, abaixo, um fragmento desta canção por considerar aqui relevante sua reiteração, uma vez que tal canção já foi transcrita em sua íntegra na leitura de composição narrativa da peça.

BÁRBARA – *O meu destino é caminhar assim /
Desesperada e nua / Sabendo que, no fim da
noite, / Serei tua.*

ANNA – *Deixa eu te proteger do mal, / Dos medos
e da chuva, / Acumulando de prazeres / Teu leito
de viúva [...].*

Considera-se válido destacar que, na primeira versão da peça *Calabar: o elogio da traição*, essa canção foi inserida, no texto, após o episódio da morte de Calabar. As indicações cênicas informam que *Anna canta para Bárbara e Bárbara canta para Calabar, mas Calabar nesse momento tem o rosto de Anna*. Pode-se figurar nesta passagem, a possibilidade de desenhar a relação de *amor-paixão* sob outro ângulo, no contorno de um triângulo amoroso em que *Anna e Bárbara estão*

³⁷⁵ KRISTEVA, op. cit., 1986, p. 103.

³⁷⁶ Toma-se por empréstimo à expressão de Ronaldo Vainfas, do artigo intitulado “Homoerotismo feminino e o santo ofício”. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 118.

ligadas pelo sangue de Calabar.³⁷⁷ Já na segunda versão da peça, o *corpus* da presente leitura, essa canção é inserida em uma posição diferenciada, que se concretiza logo após a morte de Souto e sem qualquer indicação cênica capaz de insinuar uma relação de amor entre Anna e Calabar.

A propósito do *amor-paixão* de Bárbara e Anna, é oportuno lembrar o discurso de Aristófanes em *O Banquete*³⁷⁸ sobre a “primitiva natureza” humana (seres esféricos e duplos) e o desejo de encontrar um amor correspondido. Depois de Zeus ter dividido pela metade cada uma das três espécies (masculina, feminina e andrógina), a fim de cercear a força e a liberdade, cada uma das metades saiu em busca de sua outra metade, “quando morria uma metade e a outra sobrevivia, esta logo procurava outra e enlaçava-se nela, quer fosse metade-mulher – o que hoje se chama uma mulher – quer fosse metade-homem.” Registra que, deste modo, “a raça desaparecia aos poucos”.

Ao recuperar o discurso platônico em *O Banquete*, Julia Kristeva considera a hipótese de que *Eros* concerne “igualmente às mulheres”. O discurso que inclui *Eros* no espaço das mulheres advém da fala do dramaturgo Aristófanes e dos comentários tecidos pela sacerdotisa Diotima, comentários estes inseridos na fala de Sócrates. Desenvolve Aristófanes a concepção de um “amor-união”, opondo-se à concepção de “amor-posseção” (“*Eros* maníaco”) em Fedro. Já Diotima reflete a respeito da concepção de um amor que se funda “menos sobre o prazer que sobre a procriação ou a criação” (“*Eros* sublime”). Em relação à “homossexualidade feminina”, não “simétrica à corrida masculina rumo à dominação fálica ou à submissão ao seu mando”, Kristeva assinala uma semelhança com a homossexualidade masculina, à medida que o “desejo erotizado” (masculino ou feminino) é uma “mania de atingir o gozo com um semelhante, tendo por miragem um superior”.³⁷⁹

A segunda categoria de amor fundamenta-se nas relações estabelecidas pelo amor à terra natal (*amor à pátria*). Tal relação pode ser desenhada pela figura da reta, já utilizada em outros procedimentos de leitura: o *amor-paixão*, de Bárbara e Anna, e o amor *philia*, de Leonor-Paula e Dom Jaime-Fernão Velho. Na leitura dessa segunda categoria, o amor é manifestado pelas relações de conflitos ideológicos

³⁷⁷ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p. 73.

³⁷⁸ PLATÃO, op. cit., p. 37-45.

³⁷⁹ KRISTEVA, op. cit., 1986, p. 84-94.

das personagens Mathias de Albuquerque e Bárbara, a qual representa os ideais de Calabar. Ele, *de sangue e nome português, mas brasileiro por nascimento e afeição*,³⁸⁰ deseja assumir esse amor quando aspira à ruptura com os laços de *jus sanguinis* para assumir os laços de *jus soli* com a terra em que nasceu. Com tal mudança, Mathias de Albuquerque adota a terra brasileira como sua autêntica pátria: *Não sê tão ingrata, / Não esquece quem te amou / E em tua densa mata / Se perdeu e se encontrou*.³⁸¹ Ela, a *mameluca Bárbara*, manifesta essa modalidade de amor ao defender os propósitos de luta de seu amásio Calabar.³⁸² *Eu sei que Calabar deixou uma ideia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa ideia, colhe essa ideia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida*.³⁸³

Quanto ao segundo tema, a *traição*, observa-se o seu envolver nas duas categorias de amor: uma, do *amor-paixão*, e a outra, do *amor à pátria*. Tais categorias pautam-se nos relacionamentos amorosos estabelecidos pelas personagens no decorrer da ação, na qual a figura da traição aos laços de amor expressa-se, no *amor-paixão*, pela ruptura de fidelidade ao companheiro, e no *amor à pátria*, pela ruptura de lealdade à terra natal.

No primeiro caso, trata-se da infidelidade fundada nos conflitos de amor regido por *Eros*, tema presente também na primeira peça do *corpus* de leitura desta dissertação. Contudo, assinala-se aqui uma diferenciação em relação à *Leonor de Mendonça*, quando a infidelidade conjugal, o adultério, esboça-se apenas no campo das hipóteses ou na imaginação de Dom Jaime. Em contrapartida, em *Calabar* não se configura o adultério, pois as relações amorosas são livres e não são tecidas pelos laços da lei civil. Nesta peça, a traição aos laços de *amor-paixão* ocorre após a morte de Calabar sob três formas. A primeira traição acontece quando a moça se inicia no baixo meretrício, *tenho feito*

³⁸⁰ Trata-se da fala de Mathias de Albuquerque. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 54.

³⁸¹ O fragmento destacado foi extraído da canção *Fado Tropical*, entoada por Mathias de Albuquerque. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 40.

³⁸² Vale elucidar que na primeira versão da peça, os autores enfatizaram a relação de *amor à terra* no discurso de Bárbara quando defende a luta de Calabar: “Pobre Sebastião, você não sabe o que é trair. Você não passa de um delator. Um alcaguete. Sebastião, tira as botas. Põe os pés no chão. As mãos no chão, põe, Sebastião, e lambe a terra. O que é que você sente? Calabar sabia o gosto da terra e a terra de Calabar vai ter sempre o mesmo sabor. Quanto a você, você está engolindo o estreme do rei de passagem. Se você tivesse a dignidade de vomitar, aí sim, talvez eu lhe beijasse a boca. Calabar vomitou tudo o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição. A terra e não as sobras do rei. A terra, e não a bandeira. Em vez de coroa, a terra”. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 1975, p. 96.

³⁸³ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 68.

de tudo na vida, situação que surpreende Sebastião do Souto, ao encontrá-la nas ruas de Recife, a serviço de *Eros*, expressando-se da seguinte forma: *Coitado de Calabar, [...] ele não imaginou que fim iria levar sua própria mulher. Ela arrebatada, jogada pelos cantos.*³⁸⁴ A fala de Souto assinala a dessacralização da relação de amor entre Bárbara e Calabar, amor este que na classificação de Kristeva define-se como “delírio sublime”. A segunda maneira de trair o *amor-paixão* sucede quando Bárbara se envolve com Sebastião do Souto, amor “delírio possessão”,³⁸⁵ o delator de seu companheiro. A canção *Tira as mãos de mim* trata do ambivalente sentimento de desejo e repulsa de Bárbara por Souto: *Éramos nós / Estreitos nós / Enquanto tu / És laço frouxo. / Tira as mãos de mim / Põe as mãos em mim / E vê se o fogo dele / Guardado em mim / Te contagia um pouco.* No último encontro com seu novo companheiro, ela revela a Souto: *[...] você não entendeu nada, cretino. Era amor o que eu estava te propondo, ouviu?*³⁸⁶ Como já foi demonstrado, para reforçar este vínculo ainda que frouxo de *amor-paixão*, os encontros de Bárbara com Souto constituem uma forma de rememorar Calabar. A terceira forma de traição, a mais sutil delas, advém do ingresso de Bárbara como hetaira na casa de Anna de Amsterdã (espaço fechado), como sacerdotisa do amor, sendo paramentada para tal função.

Não obstante estas traições descritas acima, o argumento maior da traição ao *amor-paixão* encontra-se numa fala de Bárbara presente na primeira versão da peça, quando tal personagem confessa que *traiu um pelo outro* e que *misturou as traições e os corpos*:

BÁRBARA – Misturei Sebastião do Souto e Calabar, traí um pelo outro, misturei as traições, misturei os corpos, misturei tudo, fiz de tudo uma paçoca e mergulhei com prazer nessa pasta toda... De um certo modo, eu estava feliz e me sentia mesmo vaidosa de estar traindo Calabar e a sua traição, como mulher, de todo jeito, de estar dentro da traição, de viver dentro da traição e de amar dentro, se tudo o que me deram era traição.³⁸⁷

³⁸⁴ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 81-82.

³⁸⁵ KRISTEVA, op. cit., 1986, p. 87.

³⁸⁶ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 97.

³⁸⁷ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 1975, p. 125.

Na segunda versão do texto, com a ausência da fala supracitada, resta ao leitor deduzir a traição da personagem, de forma indireta, pelas falas e letras das canções.

Proveniente do *amor à pátria*, a segunda categoria do tema da traição é marcada pela quebra dos laços de cidadania quer sejam os laços que unem o ser humano ao lugar em que ele nasceu (*jus soli*) quer sejam os laços de consanguinidade (*jus sanguinis*). A cidadania não é apenas um laço jurídico, mas também implica na existência do laço moral fundamentado na confiança, lealdade e fidelidade.³⁸⁸ É importante frisar que, em *Calabar*, o tema da traição concretiza-se como um fato plural e passível de questionamentos. De novo, a leitura lança mão da recorrente figura do triângulo, representativo da leitura do *amor-paixão* nos dois textos do *corpus*, para representar a “traição” de Calabar (o vértice), de Bárbara e de Souto (os dois últimos representando os ângulos de base).

A ambiguidade dessa traição atinge, primeiro, Calabar que é apontado por Mathias de Albuquerque, Frei Manuel, Sebastião do Souto, Henrique Dias e Felipe Camarão, sob a óptica de Portugal, como traidor, pois àquelas personagens criticam a aliança do *mestiço mui atrevido e perigoso* com os holandeses, *os malditos luteranos e calvinistas*, como expressam as falas, constantes no primeiro ato, de Frei Manuel e Mathias, respectivamente.³⁸⁹ O conflito de Calabar encontra-se no cerne dos fundamentos éticos do patriota. Politicamente, ele era traidor e sua aliança com os holandeses confirma a afirmação, pois essa aliança era contrária aos laços de fidelidade ao Brasil, terra em que nasceu. No entanto, faz-se necessário indagar se a aliança com os portugueses resultava em fidelidade ao Brasil? Em relação aos fatos da realidade referencial, interessa evidenciar que durante muitos séculos as palavras Calabar e “calabarismo” foram consideradas sinônimas de outras palavras, tais como: traidor e traição. De acordo com Evaldo Cabral de Mello, a historiografia oitocentista ratifica essa analogia quando considera Calabar o único trãnsfuga entre os naturais da terra, “porque ainda que fossem mais os que desampararam a pátria seguindo o inimigo, nenhum era natural de Pernambuco”.³⁹⁰

A segunda hipótese de traição à pátria consubstancia-se na figura da personagem Bárbara, um dos ângulos desse triângulo, pois sua

³⁸⁸ Essa definição aplica-se à nacionalidade brasileira a qual fundamenta suas leis pelo *jus soli*.

³⁸⁹ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 30 e 32.

³⁹⁰ MELLO, op. cit., 2008, p. 205.

traição pode ser repensada como uma espécie de infidelidade à ideologia de Calabar, que lutava por um Brasil, ainda que sob o domínio holandês, capaz de fazer vigorar *a justiça do homem* e segundo a qual *o homem valia pelo seu trabalho*.³⁹¹ Daí a traição configurar-se como uma infidelidade, uma deslealdade, uma quebra de confiança no ideário político do companheiro executado na forca. Primeiro, Bárbara busca compreender a natureza do estigma do *traidor* que *se chama Calabar*. Ela defende a inocência ao lembrar que *outros* traem *segredos*, *outros* levam *propinas* e *outros* delatam *os amigos*, *mas o traidor se chama Calabar*, porque o traidor é aquele que o poder *escala* e que *se despeja numa vala*, para que assim não se fale *na sala* e *todos se calam*. Bárbara, no papel de corifeu, destaca-se do coro, formado pelo povo, e canta o *song*, *o traidor se chama Calabar*:

BÁRBARA – *O traidor se chama Calabar. / Outros terão levado segredos, / Outros terão levado propinas, / Mas esses sabem se portar. / Outros terão se sujado as calças, / Outros terão delatado amigos, / Mas esses voltam pra jantar. / Outros irão vender sua terra, / A casa, a cama, a alma, a mãe, os filhos, / O povo, os rios, as árvores e os frutos. / Mas, Calabar, você nunca foi burro. / O traidor se chama Calabar. / Claro, claro, claro, claro. / O melhor traidor é o que se escala, / Corpo pronto para a bala, / Se encurrala, se apunhala / E se espeta numa vala. / Se amarrota e não se estala / E cabe dentro de uma mala, / Se despeja numa vala / e não se fala na sala.*³⁹²

Depois, numa cruzada punitiva, Bárbara interpela, a cada uma das personagens delatoras (Souto, Dias, Camarão e Frei Manuel), sobre as razões da traição a Calabar: *Não lhe deram nem a satisfação de morrer na guerra. Ele morreu na forca. Não foi julgado nem nada, não pode reagir, não teve defesa nem foi condenado. Foi executado e ponto final*. No final da peça, Bárbara assume outra posição, agora de desapontamento, substituindo o ardor do *amor-paixão* e *amor à pátria* pelas cinzas da desilusão, ao confessar *a vergonha de acreditar que vale a pena lutar por alguma coisa que preste* e, ao mesmo tempo, ao sentir

³⁹¹ Tal fragmento textual faz-se presente na fala de Sebastião do Souto, constante no segundo ato. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 82.

³⁹² Ibidem, p. 53-54.

medo de que o *mesmo caminho escuro que engoliu Calabar e Souto* seria o dela.³⁹³

O outro ângulo de base do triângulo encontra-se representado pela personagem Sebastião do Souto, cuja traição comunga do mesmo conflito de nacionalidade de Calabar. Dessa maneira, pergunta-se a que pátria o Capitão português traiu? *Nascido na Bahia da Traição, Paraíba*,³⁹⁴ traiu sua pátria de nascimento, *jus soli*, o Brasil? Ou traiu a sua pátria de origem, *jus sanguinis*, Portugal? Em seu duplo discurso, ora dirigindo-se ao Frei Manuel ora ao Oficial Holandês, o Capitão Souto arquiteta a delação de Calabar sob tríplice estratégia: enganar com falsas informações o exército holandês, devolver Porto Calvo ao governo português e, por último, entregar Calabar ao governador Mathias de Albuquerque.

Contudo, tal artimanha não revela, talvez, a provável essência da traição, pois Souto demonstra não compreender nem os motivos da delação nem os motivos pelos quais se envolveu na guerra contra holandeses e portugueses, *combati normalmente sob as ordens de chefes espanhóis, franceses, italianos, polacos, alemães, que também achavam normal lutar pela bandeira que pagasse mais. Não perguntei nada [...]*. Fica manifesto, nesta sua fala, a ausência de consciência em relação aos fatores sociais e políticos que movem indivíduos a determinadas “bandeiras”. Capitão Souto, a serviço de um exército de “profissão”, nunca questionou qualquer ação praticada sob ordem superior, *não perguntei nada, mas disseram que era a luta de Deus e do diabo*. De acordo com fala de Bárbara, ele *nunca entendeu a luta de Calabar*,³⁹⁵ pois não possuía o idealismo do outro e, dessa maneira, não se sentia ligado a nenhuma pátria. Só no final do texto, revela-se o conflito de Souto que, ao contato com Bárbara, começa a questionar a legitimidade da ação do exército que ele comandava.

Da mesma maneira, tal conflito pode ser encontrado na personagem Calabar, da peça de Agrário de Menezes, quando questiona a posse da terra do Brasil por “mãos tiranas” e afirma sua consciência ideológica, pois Portugal e Holanda são ambos “traidores” e ambos “inimigos”. Com idêntico sentimento “nativista” ao de Calabar, de Agrário de Menezes, a personagem Sebastião do Souto, na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra, ilumina a questão quando busca

³⁹³ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 60 e 101.

³⁹⁴ Trata-se da fala de Sebastião do Souto presente no segundo ato. Ibidem, p. 99.

³⁹⁵ Ibidem, p. 64-65.

identificar o *exército dos trouxas* e o *exército dos traídos*, afirmando a falsidade da paz:

*SOUTO – E qual é a guerra que tem sentido? A de Calabar, você vai me dizer... Não, não diga não, que eu não aguento mais. Calabar servia ao holandês, por isso foi enforcado pelo português. Eu servi ao português, por isso sou caçado pelo holandês. Agora que os exércitos holandeses e portugueses estão de mãos dadas e casamento marcado, como é que nós ficamos, hein? Ficamos mal com todos, seremos sempre malditos. Olha, se Calabar estivesse vivo, marcharia comigo, não sei para onde, mas marcharia. Formaria comigo o exército dos trouxas, o exército dos traídos, o exército dos cornos de guerra. E gritaria comigo: a paz é falsa!*³⁹⁶

A alcunha de traidor, aludida tanto a Calabar quanto a Souto, origina uma reflexão sobre o sentido da traição e a figura do traidor. Mathias de Albuquerque vê Calabar e Souto sob o mesmo prisma, como traidores da pátria:

*MATHIAS – Mas vem cá... esse traidor...
FREI – Calabar?
MATHIAS – Não, não, o outro. O nosso. O que está com eles. Quero dizer, o que nos mandou esse recado...
FREI – Ah, sim, Sebastião do Souto.*³⁹⁷

O significado da traição e a figura do traidor são problematizados, no *elogio da traição*, em outras personagens da peça que apontam várias outras faces da traição. O governador Mathias de Albuquerque, *brasileiro por nascimento e afeição*, participa de forma indireta de traição à pátria ao delatar e decidir pela execução de Calabar que ele reconhece ser um patriota, *brasileiro como eu, mas tão insensato quanto meus devaneios*.³⁹⁸ Também, a traição configura-se na ruptura dos laços de fidelidade a outras etnias, presentes na figura e na ação de dois combatentes do exército lusitano, ambos considerados na fala de Frei Manuel como os *grandes heróis da nossa Pátria*: o africano, *negro na cor*, Henrique Dias e o nativo, *índio tapuia*, Felipe Camarão. Esses

³⁹⁶ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 96.

³⁹⁷ Ibidem, p. 38-39.

³⁹⁸ Ibidem, p. 55.

representantes de etnias formadoras do povo brasileiro traem suas origens: *Dias quando coloca fogo nos quilombos, / Pra catar preto e mulato; Camarão quando trai a tradição de seu povo, preferindo pensar em português, como cristão que sou a falar feito índio.*³⁹⁹ Ambos denunciam Calabar, o *mameluco louco, pelo bravo, pixaim.*⁴⁰⁰

Com outro desenho da figura da traição é apresentado Maurício de Nassau que, tanto pelo viés político quanto pelo econômico, trai sua pátria, a Holanda. A primeira traição toma figura quando Nassau subordina os interesses da pátria a *uma meta* que, segundo ele, nada o *impediria de alcançar.*⁴⁰¹ A traição de cunho econômico praticada por Nassau consubstancia-se na ação por *botar as mãos nos cofres* da Companhia das Índias Ocidentais para construir a Cidade Maurícia, seu sonho maior, a meta de seu projeto.

Apesar de não ser o tema central de interesse da dissertação, é válido identificar aqui outra face da traição no texto: a traição religiosa. No início da peça, Mathias de Albuquerque acusa Calabar de traição, *por ter confiado nos malditos luteranos e calvinistas.* Pesam sobre Calabar duas acusações de traição: trair a pátria e trair a estrutura e a teologia tradicionais da igreja católica. Em uma fala constante do primeiro ato, Frei Manuel evidencia essa postura política em uma terra colonizada: *com os flamengos, entrou nesta terra de Pernambuco o pecado.* Em contrapartida, no espaço religioso, em uma ação representada no segundo ato, Frei Manuel trai sua religião quando se alia aos *invasores luteranos.* É interessante destacar que entre os holandeses, o responsável pelas negociações de Porto Calvo e pela entrega de Calabar, revela ao Frei Manuel ser *católico romano* e servir ao governo holandês apenas por interesses: *para não perder meu cargo.* E confirma que: *se me faço de protestante, é porque ainda me devem muito do meu soldo. Mas assim que me pagarem tudo hei de ir a Roma buscar o perdão do Santo Papa Urbano VIII pela culpa em que cá.*⁴⁰² Trata-se, neste caso, de uma traição de cunho religioso: quando um católico faz-se passar, por interesses econômicos, por protestante.

Quanto ao tema da *violência*, última proposição de leitura da tríplice temática, observa-se sua manifestação na peça permeando os outros temas (*amor e traição*). A violência desdobra-se no texto em

³⁹⁹ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 56 e 62.

⁴⁰⁰ O fragmento textual foi extraído da fala de Mathias de Albuquerque, constante no primeiro ato da peça. Ibidem, p. 31.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 107.

⁴⁰² Ibidem, p. 36.

física, moral e cultural. Evidencia-se, sobretudo, na execução de Calabar decorrente da força física: *o que houve foi um assassinato! Um prisioneiro de guerra morto a sangue frio!*⁴⁰³ Tal violência aproxima Calabar às personagens do primeiro texto do *corpus*, quando Alcoforado é decapitado e Leonor de Mendonça é apunhalada. Essas três personagens são condenadas sem julgamento e sem direito de defesa.

A manifestação de violência física ocorre, de maneira particular, no espaço militar do governador Mathias de Albuquerque, informada da seguinte maneira pelas indicações cênicas: *Noutro canto, dois soldados garroteiam um prisioneiro louro, que solta um grito lancinante. Soldados adormecidos, fuzis ensarilhados*, em uma possível identificação da figura do traidor com a do torturado. A motivação da violência é plural no texto. Mathias, que determina a execução violenta de Calabar, tem sua “orientação” originada pelo desejo de vingança. O governador português não concorda com a atitude de Calabar, que *levou o seu saber para os flamengos*, e também não aceita que a capacidade de agir e governar tenham escapado de suas mãos: *Alegria, minhas mão, alegria, / Que a vingança acaba de acenar / Com a promessa de vosso dia, / Que é a noite de Calabar*.

Essa motivação de Mathias à violência pode ser lida de acordo com as reflexões de Hannah Arendt em *Sobre a Violência*. Neste ensaio, a pensadora concorda com a combinação de violência e de poder, mas estabelece uma relação de proporcionalidade entre eles: “cada diminuição no poder é um convite à violência”. Em relação a criminosos e rebeldes, “indivíduos singulares que [...] se recusam a ser subjugados pelo consenso da maioria”, Arendt aponta que a violência funciona como o “último recurso do poder”. Escreve ela: “em nenhum outro lugar fica mais evidente o fator autodestrutivo da vitória da violência sobre o poder do que no uso do terror para manter a dominação”.⁴⁰⁴

Não obstante a violência física causada a Calabar, outras formas de violência são reveladas no texto, como a violência moral. Para que a *punição sirva de exemplo*, Mathias designa que *Calabar seja executado em praça pública, [...] com barão e com pregão, para que ninguém falte ao espetáculo, e ao som de tambores, para que palavras perniciosas não sejam escutadas*. A sentença processa-se em dois planos: no primeiro, Bárbara canta *Tatuagem*, e no segundo, a leitura da sentença da execução é lida pelo oficial. Neste plano, confirma-se o

⁴⁰³ Este fragmento textual compõe a fala de Bárbara constante no primeiro ato. BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 60.

⁴⁰⁴ ARENDT, op. cit., 2009, p. 68-73.

discurso da violência e a morte de Calabar na forca: *Que seja morto de morte natural para sempre na forca... (Rufos)... por traidor e aleivoso a sua Pátria e ao seu Rei e Senhor... (Rufos)... e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos [...]*.

Esse *servir de exemplo* pode ser lido como uma espécie de violência moral, produzida pela visão do *corpo esquartejado* e da *casa derrubada*. Assinala-se aqui a identidade dos procedimentos na execução de Calabar e, mais tarde, na execução de Tiradentes durante a Inconfidência Mineira, o “suplício dos traidores”, nas palavras de Michel Foucault. Tal identidade funda-se na ação processual da lei penal portuguesa e com base nas duas violências: a física, na execução sumária, e a moral, dirigida ao público *para que sirva de exemplo*. Ao contrário de Calabar, cuja memória histórica parece ainda estar presa ao conceito de traidor, a memória de Tiradentes livrou-se da pecha de traição para assumir a posição de “herói” da luta pela liberdade do Brasil.

De acordo com Michel Foucault, as punições por suplício, a violência física, apresentam o corpo como alvo principal da repressão, “o corpo supliciado, esquartejado, amputado, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo”. A morte do corpo torturado expressa a “arte de reter a vida no sofrimento”: a morte desdobrada em “mil mortes” manifesta o poder da justiça. Foucault refere-se a algumas sentenças em que os cadáveres eram queimados e suas cinzas eram jogadas ao vento.⁴⁰⁵ Essa prática de tortura, destacada por Foucault, encontra ecos na canção *Cobra de Vidro*, entoada por Bárbara e aqui transcrita, a título de ilustração:

BÁRBARA – *Aos quatro cantos o seu corpo / Partido, banido. / Aos quatro ventos os seus quartos, / Seus cacos de vidro. / O seu veneno incomodando / A tua honra, o teu verão. / Presta atenção! / Presta atenção! / Aos quatro cantos suas tripas, / De graça, de sobra, / Aos quatro ventos os seus quartos, / Seus cacos de cobra, / O seu veneno arruinado / A tua filha, a plantação. / Presta atenção! / Presta atenção! / Aos quatro cantos seus gemidos, / Seu grito medonho, / Aos quatro cantos os seus quartos, / Seus cacos de sonho, / O seu veneno temperando / A tua veia, o*

⁴⁰⁵ FOUCAULT, op. cit., p. 12 e 32.

*teu feijão. / Presta atenção! / Presta atenção! /
Presta atenção! / Presta atenção!*

Outra canção entoada por Bárbara contém nas entrelinhas uma ameaça, uma violência moral, em outras palavras, a inibição da livre expressão e técnica do controle social: *Cala a boca, / Olha a noite, / Cala a boca, / Olha o frio, / Cala a boca, Bárbara. / Cala a boca, Bárbara.* Alguns autores denominam essa violência como coação. Já para Adélia Bezerra de Meneses, a canção configura o silêncio imposto aos intelectuais na década de 70, “problema da omissão, dos impasses do agir histórico”.⁴⁰⁶ Também, esta manifestação de violência moral está presente na atitude de três personagens que se silenciam diante da condenação e da execução de Calabar. São elas: Henrique Dias, Felipe Camarão e Sebastião do Souto, os “membros honorários do Panteão da Liberdade”. Ao construírem na ficção a figura das personagens históricas, os escritores Chico Buarque e Ruy Guerra parecem parodiar a clássica fábula dos três macacos: um não vê, outro não ouve e o terceiro não fala. Tal comportamento parece ligado à ação de evitar a violência.

DIAS – Eu acabei de chegar. Não vi nada.

CAMARÃO – Do que é que você está falando? Eu também não ouvi nada.

*SOUTO – Eu gostaria de dizer alguma coisa, mas não sei o quê.*⁴⁰⁷

Em outro diálogo, agora entre Dias e Camarão, evidencia-se o discurso do colonizado que, coagido pela violência, aceita a imposição de valores culturais importados. Esta circunstância de subalternidade evidencia-se no diálogo transcrito abaixo:

CAMARÃO – Ele está certo, dona. Sabe, o erro do teu homem foi desrespeitar a lei das coisas. As letras que ele aprendeu, os números, a inteligência, tudo isso foi obra de jesuíta português. Teu homem recebeu a cama feita e mijou em cima.

BÁRBARA – Certo, Dom Camarão. É escusado perguntar por que é que você luta ao lado do branco.

⁴⁰⁶ A pesquisadora assinala que essa canção foi escrita no mesmo ano de outra canção de Chico Buarque, *Cálice* (cale-se), em 1973. Ambas possuem em sua “carga sonora”, a imposição do silêncio: “forma-se, assim, uma *imagem acústica* dominante, em que a sonoridade intensifica o valor expressivo das palavras”. MENESES, op. cit., 2002, p. 96 e 174.

⁴⁰⁷ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 58.

*CAMARÃO – De todos os lados é uma guerra de brancos. Mas foi o português quem me deu o uniforme, o mantimento e o Evangelho. E daqui eu saio com ele até o fim da guerra.*⁴⁰⁸

Outra espécie de violência, física ou moral, faz-se presente em relação às mulheres, representadas na peça por Bárbara e Anna de Amsterdã. Primeiro, quando Anna é entregue como despojo de guerra aos portugueses, denunciando a prática remota da violência contra o corpo feminino, outro campo de batalha. Tal manifestação torna-se evidente na indicação cênica a seguir:

*AO toque de caixa, o HOLANDÊS levanta-se, faz uma banana para o FREI e sai. Entram DIAS, CAMARÃO e SOUTO, arrastando ANNA pelos cabelos. Soldados holandeses depositam armas. MATHIAS dirige-se ao centro da movimentação. Entram em cena barricadas de vinho e outros despojos de guerra. Vivas e morras. Grito estridente de ANNA, atirada ao solo por SOUTO. MATHIAS bolina ANNA com os pés.*⁴⁰⁹

Uma outra manifestação de violência contra às mulheres tem lugar quando o exercício do sacerdócio erótico do amor, a prostituição, que une Bárbara e Anna ao *amor-paixão*, impõe a elas a violência da condição marginal, de sobreviver à custa da venda de seus corpos: *muito bem, homem, são dois florins*. Segundo Simmel, as mulheres são, na prostituição, “pura e simplesmente massacradas, vítimas das pulsões alheias”, pois a prostituição representa uma forma da degradação do ser humano, com a perda do “respeito devido à essência humana”.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ BUARQUE; GUERRA, op. cit., 2006, p. 62.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 47.

⁴¹⁰ SIMMEL, op. cit., 2001, p. 06-08.

5 À MANEIRA DE EPÍLOGO

[...] admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente ele não decodifica; ele sobredecodifica, não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia.

(O Rumor da Língua,
Roland Barthes)

Antes de dar início à última unidade, à *maneira de epílogo*, cuja meta principal é a leitura temática, torna-se quase impossível fugir à sedução de falar sobre leitura em si, partindo do fragmento discursivo de Roland Barthes quando a define como *infinita*, capaz de tirar a *trava do sentido* e de expor a si própria em *roda livre*. E tal procedimento determina a função dialética do leitor que não *decodifica*, mas *sobredecodifica*; não *decifra*, mas *produz* e *amontoa linguagens* e, ao atravessá-las, o leitor consubstancia-se em *travessia*.⁴¹¹

Inscrevo nestas últimas páginas o registro final de minha *travessia*, lembrando ser a vida trânsito e, ao término do presente percurso, busco atar os possíveis fios deixados soltos ao longo das leituras para com eles urdir as palavras derradeiras. Assim, com tais palavras, cumpro a última missão, na observância de desdobrá-la em três momentos: no primeiro deles, procuro, na *sobredecodificação* da linguagem, as aproximações e os afastamentos dos textos componentes do *corpus*; no segundo, lanço um olhar crítico sobre os textos teóricos nos quais fundaram suas raízes os temas versados (*amor*, *traição* e *violência*) e sobre os textos nos quais eles adquiriram concretude (*Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, e *Calabar: o elogio da*

⁴¹¹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 41.

traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra); e, no último momento, abro novos horizontes para outras produções, outros estudos, a partir da tríplice temática, objeto da demanda da presente dissertação. Esse momento, talvez o mais importante, dirige-se como uma flecha a outras possíveis realizações, agora sob a égide de sugestões.

Iluminar essas trilhas, delinear seus caminhos e refletir sobre elas constituem, em minha opinião, a tarefa mais significativa para que os trabalhos acadêmicos, postos em *roda livre*, produzam outros trabalhos, de igual ou assemelhada natureza.

Antes de cumprir o que foi projetado para esses momentos, importa resgatar, em breves traços, o contorno das linhas estética que fazem a moldura das duas peças dramáticas componentes do *corpus*, ambas as peças inscritas nos quadros da literatura dramática brasileira: *Leonor de Mendonça*, no século XIX, tributária das características do drama histórico produzido no Romantismo europeu e com repercussões no Brasil, e *Calabar: o elogio da traição*, compromissada, de certa forma, com o texto de cunho histórico enquadrado na dramaturgia brasileira da segunda metade do século XX, sob influência do teatro épico de Bertolt Brecht.

Sociedades diversas e estéticas distintas produziram textos diferenciados. Dessa maneira, a primeira peça do *corpus*, em virtude das condições sociais e políticas do Brasil, revestiu-se da função de “formar”, ao contrário da função de “reformular” assumida pelo teatro em alguns países do continente europeu. Os pensamentos e as emoções que pairavam nos ares da Europa atingiram as mentes e os corações não apenas de intelectuais europeus, mas também alcançaram os estrangeiros que lá viviam, como Gonçalves Dias. Manifestações dessas ideias, reformadoras na Europa e inovadoras no Brasil, afloram na tessitura dos fios e das malhas do tema do amor que, em períodos anteriores ao Romantismo, limitavam-se aos conflitos de ordem privada, e a partir deste, passa a alargar seus horizontes para incluí-lo nos conflitos do *eu* e do *mundo*.⁴¹² A segunda peça, inscrita sob a influência de ideologias novas e estéticas inovadoras, que marcaram a dramaturgia brasileira da segunda metade do século XX, segue os padrões do teatro dialético de Bertolt Brecht, no qual se imbricam tanto às balizas estéticas do teatro épico, ao empregar elementos narrativos cujos traços de caráter estrutural são comuns da epopeia, quanto às marcas históricas

⁴¹² O crítico Décio de Almeida Prado nivela as peças *Antony*, de Alexandre Dumas, e *Chatterton*, de Alfred de Vigny, à peça *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, pelos seus aspectos sociais. In: GUINSBURG, op. cit., p. 177.

do teatro político, ao problematizar temas e acontecimentos sociais e ao despertar a inteligência crítica do leitor/espectador.

Assim sendo, realiza-se, neste primeiro momento, uma *sobrecodificação*, com vistas a agrupar os resultados das leituras parciais dos dois textos do *corpus* para construir, a partir deles, uma outra *travessia*. Trata-se aqui de organizar um jogo com os dados resultantes de tais leituras, capazes de registrar as convergências e as divergências, as aproximações e os distanciamentos das peças componentes do *corpus*.

Talvez, em decorrência das diferentes temporalidades marcadas nos dois textos dramáticos, que se refletem tanto na escritura textual (um produzido no século XIX e ou outro, no século XX) quanto na arquitetura de ambos os textos (um construído na observância dos modelos clássicos e outro, na ruptura com tais modelos), comprovou-se haver um número maior de divergências e um número menor de convergências entre eles. A respeito do procedimento de convergência, registra-se, primeiro, aquele resultante da leitura da composição narrativa, em que se verificou, em ambas as peças, a presença do narrador manifesta nas indicações cênicas (mostradas ou ditas), conforme a visão de Patrice Pavis. A ruptura com tal semelhança tem lugar quando, em *Calabar*, as personagens transformam-se em narradoras pelas falas propriamente ditas (os diálogos), pelo discurso direto ao público (o aparte) e pelas canções, *songs* e vozes fora de cena (*off*), estas três últimas são inovadoras da dramaturgia atual. Vale lembrar que Bárbara, na estrutura da peça, desempenha o papel de personagem-narradora de várias formas: pelas falas, pelas canções e pelos *songs*. O acúmulo de tais funções faz dessa personagem aquela que melhor representa a ruptura com os modelos do teatro clássico.

No decorrer da leitura da composição narrativa, a partir dos procedimentos nela efetuados, verificou-se que o texto de Gonçalves Dias tende a aproximar-se dos modelos estruturais da dramaturgia clássica⁴¹³ ao cultivar a unidade de tempo (em virtude de sua ação acontecer em apenas um dia, dois de novembro de 1512, data explicitada na tecedura do texto) e, de certa maneira, conservar a

⁴¹³ Consciente da complexidade de significação da expressão “clássica”, julgo necessário esclarecer que neste trabalho lança-se mão tanto de seu sentido radical, de estar em conformidade com as regras e os moldes de autores greco-latinos, quanto no alargamento de sua significação e atuação, para incluí-lo no período que vai da cultura grega ao Romantismo. Tal explicação, talvez, não seja necessária para o leitor, mas a considero como ditada pela prudência.

unidade das personagens (em virtude de participarem das cenas, quase sempre, duas personagens). Em relação à unidade de espaço, a peça rompe de maneira parcial com esse cânone ao localizar a ação em diferentes espaços fechados: o palácio aristocrático dos duques de Bragança e a casa *modesta* dos Alcoforado.

Deste modo, alguns estudiosos, entre eles Décio de Almeida Prado, apontam na fortuna crítica de *Leonor de Mendonça* o compromisso do texto com os padrões clássicos ora pela observância das unidades de tempo e personagens ora pela simplicidade de suas linhas arquitetônicas isentas de ornamentos. Outros críticos reconhecem que a peça deixa transparecer uma atmosfera dramática característica do Romantismo, decorrente dos conflitos diversos nela existentes; e outros, ainda, registram nela uma espécie de prelúdio ao Realismo, na percepção das questões sociais que podem ser exemplificadas pela barreira entre os amantes e a sociedade patriarcal e pela posição social de inferioridade da mulher frente ao homem. Esta percepção revela-se na peça pelo esboço psicológico das personagens, em especial no perfil de Dom Jaime. Em contrapartida, em sua estrutura dramática, o texto de Chico Buarque e Ruy Guerra afasta-se do modelo clássico quando apresenta a fragmentação da ação, o número excessivo de personagens e a distensão temporal. A ruptura com a unidade de tempo sucede na peça pela circunstância de a história desenvolver-se em um interregno de dez anos (1634 a 1644) e a ação decorrer, no primeiro ato, em um ano (1634 a 1635) e, no segundo ato, em oito anos (1637 a 1644). Em síntese, *Calabar: o elogio da traição* atesta um afastamento dos moldes clássicos: fragmentação de tempo, espaço, ação e personagem.

Se, de um lado, a fortuna crítica da peça *Leonor de Mendonça* assinalou, conforme resgatado nas leituras, a pluralidade das influências do teatro de Shakespeare, da dramaturgia do *Sturm und Drang* e do drama histórico português de Almeida Garret; de outro lado, a fortuna crítica de *Calabar* funda o consenso em torno da ascendência do teatro épico de Bertolt Brecht no texto. Aqui, vale abrir um pequeno parêntese para nele inserir, a título de ilustração, um fragmento da peça *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, no qual se encontra uma alusão direta a Brecht. Fecha-se o parêntese com a transcrição da referida fala:

TERESINHA - Pode chamar de ladrão quanto quiser, que eu nem ligo. Ninguém mais liga pra essas coisas. Aquele alemão que escreve pra teatro, como é mesmo o nome dele?

DURAN – Einstein.

TERESINHA – Não, não. É Bertolt Brecht. Ele também não é ladrão? Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas. Então, ninguém quer saber de onde vem a riqueza das pessoas. Importa é o que as pessoas vão fazer com essa riqueza.⁴¹⁴

A releitura, o amontoar *de linguagens*, processa-se nas peças, dando continuidade à busca das convergências e das divergências, agora sob a óptica dos temas, quando se iluminam as relações humanas, políticas e sociais e os conflitos de *amor*, *traição* e *violência* fundados em *Leonor de Mendonça* e em *Calabar: o elogio da traição*. O texto *Leonor de Mendonça* privilegia a representação de conflitos de ordem privada, de cunho subjetivo e psicológico, em outras palavras, o texto destaca os aspectos do conflito de amor de que fala Georg Simmel quando afirma que na relação de dependência do *eu* com o *tu* produzem-se os primeiros “dissentimentos” e as primeiras “unificações”.⁴¹⁵ Apesar disso, a leitura deixou evidente a presença de conflitos de ordem pública quando trata, de forma indireta, dos conflitos políticos e sociais que marcam a sociedade do século XIX. Destaca-se que o texto de Gonçalves Dias, apesar de seu caráter intimista, admite assim a perspectiva social que se expressa sob dupla face: nos rígidos privilégios de classe e na ascendência absoluta do mundo masculino sobre o feminino. Também, o texto *Calabar* envolve dupla vertente de representação da realidade, agora se invertendo o jogo: uma, do mundo subjetivo, a privada, presente nas tramas amorosas das personagens; e outra, a pública, nas questões de ordem política e social. Os conflitos de ordem pública apresentam-se em maior evidência nessa peça ao destacar a figura controversa de Domingos Fernandes Calabar contra o pano de fundo das invasões holandesas no Nordeste brasileiro do século XVII. Em resumo, esse jogo de predominância do público sobre o privado, ou vice-versa, marca cada uma das peças. Ainda que esta convergência seja constatada nas duas peças, elas divergem à medida que a primeira privilegia conflitos de ordem privada e a segunda privilegia aqueles de ordem pública.

Em relação à primeira proposição de leitura do tema, o *amor*, observou-se que ele se apresenta como temática central em *Leonor de Mendonça*, desdobrado em *Eros*, *ágape* e *philia*. A organização hierárquica de apresentação desses temas decorreu de sua importância

⁴¹⁴ BUARQUE, op. cit., 1978, p. 81.

⁴¹⁵ SIMMEL, op. cit., 2001, p. 113.

na peça. Melhor esclarecendo, nela prepondera o amor *Eros*, que se apresenta em destaque no par Dona Leonor e o jovem Alcoforado. Todavia, encontra-se com menor intensidade o amor sexual, ainda que sem grandes ímpetus eróticos, na relação do amor conjugal de Leonor de Mendonça e seu marido, Dom Jaime. O tema do amor nessa peça apresenta-se ainda sob a forma de *ágape* e *philia*. O primeiro manifestou-se, de maneira mais sutil, no relacionamento de Dom Jaime com Deus, um movimento ascendente de significativa complexidade. Já o amor *philia* nesse texto, fundou-se nos sentimentos de amizade e fidelidade entre servos e senhores: a *camarista* Paula com sua Senhora, Dona Leonor; e o *vedor* Fernão Velho com seu amo, Dom Jaime.

Em contrapartida, o amor encontra-se subjacente ao tema político em *Calabar*. A leitura enfocou a manifestação do amor sob dupla categoria: *amor-paixão* e *amor à pátria*. De um lado, a figura geométrica do triângulo serviu para equacionar os conflitos de *amor-paixão* em Bárbara, Calabar e Souto. No que tange a presença do *amor-paixão* nesta peça, constatou-se, a partir dela, seu afastamento em relação à *Leonor de Mendonça*: as *maneiras de cortesia* e a *magnificência real*, posturas de Dom Jaime no convívio público, contrastam-se com a frieza e a austeridade, que marcam, na intimidade, as relações de Dom Jaime e Dona Leonor. Por outro lado, na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra, a leitura do *amor à pátria* demonstrou a relação complexa de Calabar com a Capitania de Pernambuco, sob o governo da Holanda, e de Mathias de Albuquerque com o Brasil, sob o governo de Portugal, o conflito entre *jus soli* e o *jus sanguinis*. Já o *amor-paixão* ou amor *Eros* presentificou-se nos dois textos, ainda que afastados, pois na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra ele aparece de maneira mais explícita, entre Bárbara e Calabar; e na peça de Gonçalves Dias, de maneira mais sutil, entre Leonor e Alcoforado.

Quanto aos resultados da leitura do tema da traição, verificou-se que em *Leonor de Mendonça* esse tema apresenta raízes nos conflitos individuais, oriundos das relações de matrimônio. Trata-se apenas da “possibilidade” de existir o amor adúltero entre a Duquesa Leonor e o jovem Alcoforado. Em contrapartida, em *Calabar*, o tema da traição apresenta-se com maior relevância, envolvendo as duas categorias: o *amor-paixão* e o *amor à pátria*, ambas configuradas em traição aos laços de amor, na ruptura de fidelidade ao companheiro (*amor-paixão*) ou de fidelidade à terra natal (*amor à pátria*). No que diz respeito ao tema da *traição*, registrou-se uma certa convergência entre os dois textos, pois não se encontra também em *Calabar* a infidelidade

conjugal, o adultério. Nesta peça, as relações amorosas não são tecidas pelos laços da lei civil, o casamento. Assim, em *Calabar*, a infidelidade ao companheiro encontrou-se apenas de forma oblíqua. A traição aqui só é possível ser admitida em relação à memória, à ruptura dos laços de *amor-paixão* entre Bárbara e Calabar, que ocorre de três formas: a prostituição no baixo meretrício da personagem Bárbara, o envolvimento amoroso com Souto e o ingresso de Bárbara como hetaira no sacerdócio erótico do amor com Anna de Amsterdã.

Observou-se, tanto na leitura teórica quanto na leitura textual, que o *amor* e a *traição* geram um terceiro elemento, a *violência*. Os resultados da leitura desse tema demonstraram que a punição à traição aconteceu de maneira análoga nos dois textos, pois os “traidores” são “executados” sem julgamento e direito de defesa. As mortes decorreram da “violência instrumental”, expressão tomada por empréstimo à Hannah Arendt para significar a morte causada por uma arma: o punhal, em *Leonor de Mendonça*, e o machado, em *Calabar*. Outra semelhança encontrada residiu no fato de que ambos os executores (Dom Jaime e Mathias de Albuquerque) foram motivados pela vingança, assumindo o papel de justiceiros.

No segundo momento, aquele destinado a refletir sobre as questões teóricas cujos fios ficaram, de certa forma, desatados no decorrer da dissertação, busca-se aqui repensar alguns aspectos do drama histórico em *Leonor de Mendonça* e alguns aspectos de outros modelos da peça histórica em *Calabar: o elogio da traição*. Antes de dar início a esse momento, faz-se um breve resgate dos tópicos levantados para, a seguir, problematizá-los.

O olhar crítico sobre os textos que compõem o *corpus*, embora enfocados pelo mesmo ângulo temático, autorizou algumas considerações atinentes ao drama histórico como uma das espécies de manifestação do gênero dramático. As leituras teóricas citadas na introdução permitem alguns entendimentos a respeito da gênese e das mudanças ocorridas. Quanto à gênese, a maioria dos autores assinala encontrar-se a raiz histórica dessa espécie dramática nos textos de Shakespeare e a raiz teórica, no pensamento de Victor Hugo, expresso no prefácio da peça histórica *Cromwell*. Quanto às mudanças ocorridas no drama histórico, a teoria permitiu detectar duas ordens delas. A primeira diz respeito à construção de sua forma que atravessa várias etapas de mudança: o drama burguês, intermediário da tragédia e da comédia, conforme defendeu, primeiramente, Diderot; a “capa e espada”, influenciada pelo romance histórico do Romantismo; o “teatro

de tese” de Ibsen, decorrente do Realismo burguês, e o drama histórico, épico e político, fundado no teatro de Brecht.

Destarte, os teóricos assinalaram no drama histórico a passagem do compromisso com a “poética dos gêneros” dramáticos à história literária fatural. Em outras palavras, o drama histórico ajustou-se cada vez mais ao mundo referencial e, em destaque, ao cotidiano, conforme se constatou no teatro de Brecht. De conformidade com os estudos de Linda Hutcheon, a respeito da ficção histórica, assinalou-se o rompimento progressivo do drama histórico com as fronteiras do ficcional ao lançar suas raízes na problematização e no questionamento dos acontecimentos históricos. Dito de outra forma, o ficcional, ao debruçar-se sobre a realidade, constitui-se em uma espécie de ponta de lança direcionada, cada vez mais, aos problemas políticos e sociais da atualidade.

Em virtude da escolha do *corpus* ter sido realizada em dois textos dramáticos de natureza histórica, ratifica-se aqui a marca da referencialidade gravada nas peças por seus dramaturgos (Gonçalves Dias e Chico Buarque). Primeiro, ambos identificaram as personagens principais do mundo referencial representada na ficção no próprio título das peças (Leonor de Mendonça, na primeira peça, e Calabar, na segunda). Depois, eles discutiram essa referencialidade no paratexto: no prólogo e no posfácio da peça de Gonçalves Dias e no fragmento de uma entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra publicada junto com a peça, à maneira de prólogo. Assim, os autores antecipam a leitura da peça quando discutem o conflito de ficção e referencialidade: Gonçalves Dias ao problematizar, no prólogo, a “verdade moral ou a verdade histórica” de seu texto e ao transcrever, no posfácio, a história genealógica da Casa Real Portuguesa, onde se encontra o registro da vida do quarto Duque de Bragança, Dom Jaime; por sua vez, Chico Buarque e Ruy Guerra ao discutirem, nas palavras introdutórias da peça, as fontes da traição, não sob a perspectiva filosófica, mas vinculadas à história brasileira, dando um enfoque à problemática do conceito de pátria: um, no Brasil, do século XVII; e outro, no Brasil do século XX.

Se, de um lado, Gonçalves Dias qualificou, mesmo que de maneira oblíqua, sua peça de drama histórico; de outro lado, a maioria da crítica e dos historiadores do Romantismo brasileiro não é consensual quanto a esta questão. Décio de Almeida Prado, João Roberto Faria e Elizabeth Azevedo não classificam quaisquer peças de Gonçalves Dias como drama histórico, pois concordam, de certa forma influenciados pelos requisitos postulados pelo Romantismo, que aos dramas históricos

caberia a tarefa de levar à cena o passado nacional brasileiro.⁴¹⁶ Em oposição, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha observaram na peça de Gonçalves Dias temática voltada para a história do Brasil quando trata da “luta da libertação da mulher e dos oprimidos”. Pode-se trazer ainda a essa discussão aquela observação machadiana sobre a identidade nacional das peças de Shakespeare, o qual não é considerado menos inglês por ambientá-las na Dinamarca (*Hamlet*), na Itália renascentista (*Romeu e Julieta*) e na Roma Antiga (*Antonio e Cleópatra*). Diante deste litígio, procurou-se, no percurso desta dissertação, problematizar o drama histórico à luz das peças de Gonçalves Dias, todas ambientadas em espaço estrangeiro (Alemanha, Polônia, Itália, Portugal e Espanha). Coube indagar se é possível admitir que um texto dramático que trata de fatos histórico, acontecidos fora de nossas fronteiras geográficas, possa ser enquadrado como drama histórico brasileiro? E diante dessas divergências de opiniões, pergunta-se: os textos de Gonçalves Dias podem ser considerados dramas históricos ou não? Quanto à dúvida de cunho teórico embutida nesta pergunta, observa-se aqui a caducidade dos métodos tradicionais da história do teatro que qualificam como nacionais apenas as peças cuja ação situa-se claramente no Brasil, em paisagem e ambiente brasileiros.

Outro aspecto que possibilita questionamento recai na problemática da encenação de *Leonor de Mendonça*, assunto cujos fios ficaram frouxos no decorrer das leituras. Cabe aqui retomar a questão com a pergunta: quais os motivos da ausência desta peça nos palcos da sociedade oitocentista? Estariam esses motivos atrelados à recepção da plateia da época ou à figura de João Caetano, o encenador principal que, como ator, buscava sempre um papel de destaque? Ou essa ausência estaria determinada por ambos os motivos? Dada a distância de tempo e a carência de dados informativos, fica quase impossível fazer quaisquer julgamentos de ordem conclusiva. O paradoxo torna-se maior, causando certa estranheza, quando se reconhece a admiração de João Caetano pelas peças de Shakespeare e sua predileção pela peça *Otelo*. Pergunta-se: por que razões João Caetano não reconheceu no texto nacional as semelhanças com o texto shakespeariano? Resta ainda uma última pergunta: não reconheceu ou não podia reconhecer os méritos de Gonçalves Dias em virtude de a plateia preferir a encenação de melodramas com seu final feliz?

⁴¹⁶ Esses questionamentos não atingem apenas os dramas históricos de Gonçalves Dias, mas também outros textos, tais como: *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães, e *Dona Leonor Teles*, de Martins Pena.

Retomando a problematização do drama histórico poder identificar as peças do *corpus*, no que diz respeito a *Calabar: o elogio da traição*, as fronteiras entre o gênero dramático e suas espécies alargam-se ao mesmo tempo em que se imbricam. Acompanhando as evoluções da dramaturgia moderna, esta peça afasta-se das características da forma dramática do teatro e aproxima-se da forma épica, conforme o quadro esboçado por Brecht e reproduzido na segunda unidade desta dissertação. A presença de personagens-narradoras, o que se tem denominado, conforme Peter Szondi, o “sujeito da forma épica” ou o “eu-épico”,⁴¹⁷ constitui o traço estrutural mais marcado nesta forma dramática, conforme se verificou no decorrer da leitura. De acordo com Szondi, as peças históricas enquadram-se melhor na forma não-dramática do teatro, ou seja, requerem um tratamento épico, pois as sequências cênicas são soltas e ambientadas em muitos lugares.

Apesar de não incluído nas metas desta dissertação, torna-se interessante aproximar aqui os dois dramaturgos, Gonçalves Dias e Chico Buarque, pela coincidência de ambos terem sido vítimas de censura, instaurada por um corpo coletivo designado pelo Estado. O primeiro foi censurado, em 1843, pelo Conservatório Dramático Nacional do Brasil, que considerou *Beatriz Cenci* um texto ofensivo à sociedade por conter temas “imorais”. O segundo teve sua peça *Calabar* censurada pela ditadura militar brasileira, no final da década de 70 do século XX, por atentar contra a segurança do Estado brasileiro. As amarguras decorrentes do exílio propiciaram em ambos os escritores uma produção símbolo dessa tristeza: Gonçalves Dias ao compor o poema *Canção de Exílio* em 1843 e Chico Buarque ao escrever e cantar *Sabiá* em 1968. O texto de Gonçalves Dias tornou-se uma espécie de arquétipo a partir do qual foram construídas múltiplas paródias. Servem de exemplo de *sobrecodificação* do texto de Gonçalves Dias, tais escrituras: *Canção do Exílio* (1855), de Casimiro de Abreu; *Canto do Regresso à Pátria* (1925), de Oswald de Andrade; *Canção do Exílio* (1929), de Murilo Mendes; e *Canção do Exílio Facilitada* (1974), de José Paulo Paes. Adélia Bezerra de Meneses, com o intuito de estabelecer as confluências e divergências entre o texto de Gonçalves Dias e Chico Buarque, registra que *Sabiá* introduz uma dissonância em

⁴¹⁷ SZONDI, op. cit., 2001, p. 27.

uma linguagem “outrora plena que cantava a terra natal”.⁴¹⁸ Para orientar o leitor e a título de ilustração, disponho os dois textos lado a lado:

<i>CANÇÃO DO EXÍLIO</i>	<i>SABIÁ</i>
<i>Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá; As aves que aqui gorjeiam, Não Gorjeiam como lá.</i>	Vou voltar Sei que ainda vou voltar Para o meu lugar Foi lá e ainda é lá Que eu hei de ouvir Cantar Uma sabiá Cantar uma sabiá
<i>Nosso céu tem mais estrelas, Nossas várzeas têm mais flores, Nossos bosques têm mais vida, Nossa vida mais amores.</i>	Vou voltar Sei que ainda vou voltar Vou deitar à sombra De uma palmeira Que já não há Colher flor Que já não dá E algum amor Talvez possa espantar As noites que eu não queria E anunciar o dia
<i>Em cismar, sozinho à noite, Mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá.</i>	Vou voltar Sei que ainda vou voltar Não vai ser em vão que fiz tantos planos De me enganar Como fiz enganos De me encontrar Como fiz estradas De me perder Fiz de tudo e nada De te esquecer
<i>Minha terra tem primores, Que tais não encontro eu cá Em cismar, sozinho à noite, Mais prazer encontro eu lá;</i>	
<i>Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá.</i>	
<i>Não permita Deus que eu morra, Sem que eu volte para lá Sem que desfrute os primores Que não encontro por cá; Sem qu'inda aviste as palmeiras Onde canta o sabiá.</i>	

No decorrer da pesquisa e da escritura desta dissertação, pude compreender a afirmativa de Barthes a respeito de ser a própria escritura

⁴¹⁸ Adélia Bezerra de Meneses consigna que a *Canção do Exílio* tornou-se um “texto clichê, arquétipo”, utilizado pelos escritores em tom de paródia ora pelo código ora pela mensagem. MENESES, op. cit., 2002, p. 154.

um ato de violência, pois deixa impressa, ao contrário da fala, “o peso de uma marca irreversível”.⁴¹⁹ Tal marca revela o perigo e a violência tanto dos excessos quanto das lacunas. Tendo sempre que observar o paradoxo de transitar entre esses dois eixos e na observância de contemplar os objetivos iniciais propostos, algumas malhas ficaram soltas, deixadas ao longo do caminho. Assim, passo a cumprir o que foi estabelecido para o último momento, apresentado algumas sugestões que irão abrir novos caminhos e, a partir da presente dissertação, estimular novos estudos, outro *amontoar de linguagens*, de idêntica ou diferenciada linhagem dramática.

A primeira sugestão a respeito de futuros trabalhos centra-se na possibilidade de elaborar um estudo em torno da condição feminina nos dois textos do *corpus*, um estudo isolado de cada texto ou comparativo nos dois textos. Em *Leonor Mendonça* pode ser enfocado a submissão feminina à autoridade masculina sob dois aspectos: um oriundo dos laços da paternidade e outro, dos laços do matrimônio, transitando a mulher como um objeto da posse do pai à posse do marido. Essa passagem acontece, com outros matizes, em *Calabar*, quando Bárbara transita dos braços do *amor-paixão* de Calabar aos braços de seus múltiplos parceiros no exercício do sacerdócio erótico da prostituição. Em *Calabar*, um estudo em separado pode eixar-se na problemática da prostituição feminina que se apresentava, na ocasião, o último ou único refúgio da mulher e outra manifestação da violência do masculino sobre o feminino. O texto exemplifica essa situação nas duas mulheres: em Anna de Amsterdã, aquela que não consegue a inclusão social pelo casamento, e em Bárbara, aquela que ao perder seu companheiro é excluída do convívio social. Ambas encontram-se condenadas a sobreviver pela brutalidade, cujo corpo feminino é entregue ao homem, como *despojo de guerra*. Os textos não evidenciam uma mudança radical na situação feminina, que apesar de uma aparente liberalidade dos costumes, continua ainda estigmatizada por uma sociedade com traços machistas.

Uma outra sugestão parte da possibilidade de desenvolver, com maior verticalidade, o estudo da influência dos textos de Shakespeare em *Leonor de Mendonça*. Particulariza-se essa possibilidade sugerindo a comparação, pelo viés psicológico, entre as personagens femininas Desdêmona e Leonor. Tal sugestão encontra respaldo na afirmativa de Ruggero Jacobbi para quem Leonor de Mendonça apresenta uma carga

⁴¹⁹ BARTHES, op. cit., 2004, p. 197.

psicológica maior que a Desdêmona, de *Otelo*, pois “vai além de Desdêmona: da desbotada e contraditória Desdêmona”.⁴²⁰ A circunstância de não me ter debruçado sobre o assunto não me permite opinar sobre ele, apoiando ou rejeitando as palavras de Ruggero Jacobbi. Outro estudo possível situa-se no processo de entrelaçar o perfil das personagens masculinas, Otelo e Dom Jaime, ambas atormentadas por sentimentos derivados dos conflitos de amor: Otelo e o *amor-paixão* e Dom Jaime e o *amor ágape*. Também, nesta linha masculina, outra indicação, agora dirigida à feitura de ensaios, refere-se às nuances de aproximações e afastamentos a serem observados nas intrigas de Iago junto a Otelo e Fernão Velho junto a Dom Jaime.

Tendo como ponto de partida as informações de caráter biográfico fornecidas por Jacobbi a respeito do interesse de Gonçalves Dias pelo estudo da língua alemã e pelo teatro alemão, em particular pelas peças de Schiller, é possível pensar uma pesquisa que, motivada por essa influência, busque estabelecer relações entre o texto *Maria Stuart*, de Schiller, e *Leonor de Mendonça*. Talvez o ponto de interesse significativo seja o da diferença comportamental apresentada pelas duas mulheres no ato de enfrentar a morte. A rainha escocesa Maria Stuart paramenta-se em uma atitude ritualista diante da morte, ressaltando sua beleza diante de sua prima, a rainha inglesa Elizabeth I. Em contraposição, Leonor, diante do esposo e diante da morte, humilha-se, alegando sempre sua fraqueza. É este ponto que pode ser focalizado entre as duas peças, a coragem de uma personagem *versus* a humilhação de outra.

Um outro estudo, ainda dentro dessa comparação de personagens históricas representadas na ficção, pode tomar como ponto de partida a indicação de Almeida Prado sobre as “duas Leonores fatais da história portuguesa”: *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, e *Dona Leonor Teles*, de Martins Pena. O fato de ambas as peças terem sido escritas no século XIX pode facilitar o estudo comparativo do perfil feminino traçado por seus autores. É interessante assinalar que os dois textos são passíveis de discussão no que diz respeito à dificuldade de seu enquadramento pela crítica na categoria de drama histórico. Na peça de Gonçalves Dias reside até hoje a dúvida em relação ao seu ajuste como drama histórico; com igual dificuldade encontra-se a peça de Martins Pena, considerada por alguns críticos como drama histórico e por outros, melodrama de cunho histórico.

⁴²⁰ JACOBBI, op. cit., p. 83.

E a última sugestão, não obrigatoriamente a mais importante nem aquela que se feche a outras possibilidades, retoma um dos temas que orientaram a presente dissertação, o “elogio” da traição. Trata-se de sugerir uma leitura temática entre os textos *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, e *Calabar*, de Agrário de Menezes. Esta leitura, com suas aproximações e seus afastamentos, já foi apontada no decorrer de minhas leituras. Contudo isso não impede novos olhares partirem dela para construírem outra leitura e aprofundar a problemática da questão controvertida de traição à pátria. Pergunta-se: onde reside a traição? Esse mesmo questionamento encontra-se na fala de Calabar de Agrário de Menezes, “Holanda ou Portugal, senhores ambos, / Ambos tiranos, roubam-nos a pátria!... / Escravo aqui, aqui, deste ou daquele, / Que importa? A escravidão é sempre a morte!”. Isso se reproduz, de certa forma, na fala de Souto quando define sua posição e a de Calabar de traídos e não de traidores: *Calabar servia ao holandês, por isso foi enforcado pelo português. Eu servi ao português, por isso sou caçado pelo holandês. Agora que os exércitos holandeses e portugueses estão de mãos dadas e casamento marcado, como é que nós ficamos, hein?*

Em um sensível movimento de fé e esperança em direção ao futuro busquei, nesse espaço, projetar algumas possibilidades para novas “formas invisíveis” adquirirem concretude em outras leituras, que poderão, por sua vez, direcionar os caminhos de outras produções, *amontoando novas linguagens*, a leitura em *roda viva*.

As palavras derradeiras são destinadas ao leitor que acompanhou minha travessia, concordando ou divergindo de minhas escolhas: os caminhos pré-estabelecidos e as veredas surgidas no decorrer do percurso. Diante da impossibilidade de arrematar com precisão as leituras feitas, em virtude dos muitos caminhos por elas abertos, deixa-me uma única certeza: a de ter cumprido aquilo que foi projetado – documentar uma leitura. E como último ato, busco reproduzir tal qual no teatro greco-latino a função do autor que, no final do espetáculo, *à maneira de epílogo*, dirigia-se ao público, agradecendo-lhe a companhia e pedindo-lhe benevolência.

6 BIBLIOGRAFIA

A “pesquisa” é então o nome prudente que, sob a imposição de certas condições sociais, damos ao trabalho de escritura: a pesquisa está do lado da escritura, é uma aventura do significante, um excesso da troca [...]. É esse o papel histórico da pesquisa: ensinar ao cientista que ele fala (mas se ele o soubesse, escreveria – e toda a ideia de ciência, toda a cientificidade ficaria assim mudada).

(*O Rumor da Língua*,
Roland Barthes)

6.1 FONTES BIBLIOGRÁFICAS REFERENTES AO TEXTO *LEONOR DE MENDONÇA*

AGUIAR, Flávio (Org.). *Antologia do teatro brasileiro: o teatro de inspiração romântica*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo: 1833-1838 / 1878-1881*. São Paulo: Cultrix, 1967.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ASSIS, Machado de. *Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. vol. III.

AVENATTI PALUMBO, Cecília. *Lenguajes de Dios para el siglo XXI: Estética, teatro e literatura como imaginários teológicos*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología. Minas Gerais, 2007.

AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Dramaturgos do Brasil)

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENTO XVI. *Deus é amor*: carta encíclica. Revisão de C. Peres e Rita Lopes. São Paulo: Loyola e Paulus, 2006.

CAFEZEIRO, Edwaldo (Coord.). *Gonçalves Dias: teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979. (Coleção Clássicos)

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*: de Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A., 1971.

DIAS, Antônio Gonçalves. Leonor de Mendonça. In: CAFEZEIRO, Edwaldo (Coord.). *Gonçalves Dias: teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 57-138.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

GARRET, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HUPPES, Ivete. Drama histórico. In: *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 43-62.

JACOBBI, Ruggero. *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Porto Alegre: URGs, 1958. (Série Letras)

LELOUP, Jean-Ives. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Rio Janeiro: Vozes. 2008.

LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, [s/d].

MIRANDA, Ana. *Dias e dias*: romance. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

NASCIMENTO, Dalma. O drama romântico: jogo do sublime com o grotesco. *Tempo Brasileiro*: teatro sempre. Rio de Janeiro, n. 72, p. 106-115, jan. a mar. 1983.

PEYRE, Henri. *Introdução ao Romantismo*. Tradução de José Sampaio Marinho. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570 a 1908*. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, Ana Cláudia Rôla. A recepção da obra dramática de Gonçalves Dias. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 9, p. 11-19, dez. 2005.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. London: Wordsworth Editions, 2001.

_____. *Teatro*: tragédias. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros; Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981. Tomo 2.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. O século XIX: o grande Romantismo brasileiro. In: *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Cap. 6.

TORRES QUEIRUGA, Andrés. *Do terror de Isaac ao Abbá de Jesus*: por uma nova imagem de Deus. Tradução de José Afonso Beraldin. São Paulo: Paulinas, 2001.

VOLOBUEF, Karin. Friedrich Schiller e Gonçalves Dias. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, p. 77-90, set. 2005.

6.2 FONTES BIBLIOGRÁFICAS REFERENTES AO TEXTO *CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO*

ANDRADE, Jorge. *A moratória*. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. 11. ed. São Paulo: Globo, 2002.

BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRECHT, Bertolt. Função social do teatro. Tradução e seleção de Heitor O'Dwyer. In: READ, Hernert; FRANCASTEL, Pierre;

BRECHT, Bertolt. *Sociologia da Arte*. Organização e introdução de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Teatro de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. vol. 2.

_____. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1978.

_____. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Calabar: o elogio da traição*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. USP, 1986.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CRUZ, Mônica de Sousa Alves da. *O processo de censura à peça teatral Calabar*. 2002. Monografia (Bacharelado em História) – Curso de Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: MEC; Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 19. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Dias. *O santo inquérito*. 28. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2004.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca)

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Tenório Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MACHADO, Josué. A dupla face de Chico. *Língua Portuguesa*, São Paulo, n. 8, p. 12-17, jun. 2006.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. 3. ed. rev. São Paulo: Alameda, 2008.

MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). *O Brasil holandês*. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, Agrário de. Calabar. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 03-186. (Coleção Dramaturgos do Brasil)

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços: 1959-1977*. São Paulo: Hucitec, 1980.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski*, segundo Kusnet. São Paulo: SENAC, 2001.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RODRIGUES, Salma Calasans. O teatro épico de Bertolt Brecht. *Tempo Brasileiro*: teatro sempre, Rio de Janeiro, n. 72, p. 125-135, jan. a mar. 1983.

ROTTERDAM, Erasmo. *O elogio da loucura*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. Teatro, música popular, cinema. A crítica. O estilo brasileiro. In: *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Cap. 17.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos)

WILLETT, John. *O teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. RJ: Zahar, 1967.

6.3 FONTES BIBLIOGRÁFICAS GERAIS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Búrgio. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ALVES, Rubem. *Cantos do pássaro encantado: sobre o nascimento, a morte e a ressurreição do amor*. Campinas: Verus, 2008.

AMARAL, Maria Adelaide Santos do. *Introdução e história do teatro*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Melhor teatro*: Maria Adelaide Amaral. Seleção de Silvana Garcia. São Paulo: Global, 2006.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2001. (Coleção Obra Prima de Cada Autor)

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão e tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix; Editora da USP, 1981.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos)

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3. ed. revista, atualizada e aumentada por Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARKER, Francis. *The culture of violence: essays on tragedy and history*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERENSON, Bernard. *Estética e história*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula Zurwski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3. ed. revista. São Paulo: Nacional, 1973.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeler. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTAGNINO, Raúl Héctor. *Teatro: teorías sobre el arte dramático*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Em cena, o sentido: semiologia do teatro*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 3

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *dicionário etimológico nova fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

DICIONÁRIO, Academia Brasileira de Letras. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Tradução Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Estudos)

HARVEY, Paul. *Dicionário oxford de literatura clássica, grega e latina*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HAUSER, Arnoldo. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen. 4. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. Tomo II.

HELBO, André (Org.). *Semiologia da representação: teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix.

HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2004.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do Prefácio de Cromwell. 2. ed. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAEGER, Werner. *Paideia*: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

JUNIOR, Gilberto Rateke. *Artes, manhas e artimanhas do malandro na literatura dramática brasileira*: astúcia, sedução & criminalidade em *O Noviço* e *Ópera do Malandro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*: introdução à ciência da literatura. Coimbra: Arménio Amado, 1967. Vol. 1.

KOTHE, Flávio. *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Leda Tenório Motta. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986.

LANCELIN, Aude; LEMONNIER, Marie. *Os filósofos e o amor*: de Sócrates a Simone de Beauvoir. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi. *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2007.

MEYER, Marlyse. *As surpresas do amor*: a convenção no teatro de Marivaux. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (*et alii*). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil: Entourage Produções Artísticas, 1994. v. 2.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juriá, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RACINE, Jean-Baptiste. *Fedra*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: La Aurora, 1976.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Texto/contexto: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1977.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003. (Clássicos de Ouro Ilustrados).

SÁ, Jussara Bittencourt de. *A Nação Brasileira em cena*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis.

SARTER, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHILLER, Friedrich. *Maria Stuart*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHAKESPEARE, William. *Os dois cavaleiros de Verona*. Tradução de Aristides Barbosa. São Paulo: Clube do Livro, 1973.

_____. *Rei Lear*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. *Teatro*: comédia. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros; Oscar Mendes; Ivo Barroso. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Tomo 1.

_____. *The complete works*. Hertfordshire, England: Wordsworth Library Collection, 2007.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina*: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SIMMEL, Georg. *Conflict and the web of group-affiliations*: essays on social organization. Translated by Kurt H. Wolf and Reinhard Bendix. New York: Free Press, 1964.

_____. *Filosofia do amor*. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STENDHAL. *Do amor*. Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Racine e Shakespeare*. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Edusp, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SZATKOVSKI, Inês Valéria. *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher*. 2005. Dissertação (Mestra em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno: 1880-1995*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *El melodrama*. Tradução de Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. (Coleção Breviários)

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas: o teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

UMBERTO, Eco. *Obra aberta: forma e apresentação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: EdUFSC, 1997.